

Universita Karlova  
Filosofická fakulta  
Ústav slavistických a východoevropských studií  
Obor rusistika

**Andrej Bělyj: Petěrburg;  
rozbor díla a jeho českých překladů  
(diplomová práce)**

**Andrei Bely: Petersburg;  
analysis of the novel and its Czech translations**

Vedoucí práce: PhDr. Olga Uličná, Csc.

Autor: Jakub Kalenský

Rok odevzdání: 2008

Prohlašuji, že jsem postupovou práci vypracoval samostatně s využitím pouze citovaných pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters that appear to be 'K' and 'F'.

*Autor by rád poděkoval doktorce Uličné za trpělivé vedení práce.*

A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a long vertical stroke at the bottom.

## Obsah

- Úvod
- Autor a dílo v literárněvědném kontextu
- Analýza originálu
  - Sémantická analýza
    - Východ a Západ
    - Otcovražda a synovražda
    - Dvojníci a podvojnost
    - Nestálost
    - Subjekt a objekt
    - Citace a reminiscence
    - Dva světy
    - Tragédie, parodie, groteska, apokalypsa
    - Mytologie, filosofie, symbolismus
  - Stylistická analýza
    - Zvukový plán
    - Lexikální plán
    - Syntaktický plán
    - Metaforický plán
    - Kompoziční postupy
    - Stylové postupy
  - Shrnutí hlavních rysů románu
- Analýza překladů
- Závěr
- Citovaná literatura
- Resumé
- Summary

## Úvod

Předmětem této práce je román Andreje Bělého "Petěrburg", analýza jeho ruského znění a na této analýze založené hodnocení jeho českých překladů - překladu Mathesiova a překladu Šandova.

Analýzu originálu jsme rozdělili na část sémantickou a stylistickou. Víceméně tak navazujeme na dělení jak ruské, tak české stylistiky: Vasiljevová<sup>1</sup> v uměleckém díle odlišuje formu a obsah; čtenář podle ní sám při přemýšlení nad textem tyto dvě složky automaticky odděluje jednu o druhé. Jejich oddělení samozřejmě není absolutní, "forma může přecházet v obsah a obsah v formu,"<sup>2</sup> je nicméně patrné. Naproti tomu Hausenblas<sup>3</sup> rozlišuje plán významový a plán výrazový. Analýza sémantická má za předmět obsah, či významový plán a analýza stylistická se zabývá formou, plánem výrazovým; na některých místech jsme nuceni smířit se s tím, že rozbor stylistické mohou přesahovat k sémantice textu a naopak.

Analýza sémantická je rozdělena do několika tématických okruhů, které se nám jevily jako dominantní prvky románu. Jsme si samozřejmě vědomi, že interpretace románu (na které teprve může být analýza založena) je záležitost do značné míry subjektivní, a že tedy nelze přikládat závěrům zde učiněným absolutní platnost. Kde to bylo možné, drželi jsme se názorů autorit, které jsme se snažili podepřít (a někdy i zpochybnit) vlastním zkoumáním textu.

Stylistická analýza je členěna podle různých úrovní textu, začíná u prvků fonetických a končí u stylu románu jako celku. Posuzování jednotlivých stylistických postupů probíhalo mj. na základě knihy Josefa Hrabáka.<sup>4</sup>

Závěry svých rozborů jsme se snažili využít při analýze překladů. Provnáváme paralelně úryvky z originálu a jednoho z překladů. Při posuzování odchylek jsme se nechávali inspirovat prací Jiřího Levého.<sup>5</sup>

---

1 A. Васильева: *Художественная речь*, Москва 1983.

2 Tamtéž, str. 30. Podobně i Hausenblas hovoří o tom, že styl bývá nositelem významu a přispívá smyslu textu. Viz K. Hausenblas: *Od tvaru k smyslu textu*, Praha 1996, str. 59.

3 K. Hausenblas: *Od tvaru k smyslu textu*, Praha 1996.

4 J. Hrabák: *Poetika*, Praha 1973.

5 J. Levý: *Umění překladu*, Praha 1998.

## Autor a dílo v literárněvědném kontextu

Andrej Bělyj se narodil jako Boris Nikolajevič Bugajev 14. října 1880 v Moskvě. Jeho otcem byl významný profesor matematiky, N. V. Bugajev, racionální teoretik pozitivistického přesvědčení, zatímco jeho matka byla vyhlášenou moskevskou krasavicí tíhnoucí k umění, jejíž neurózy hraničily s hysterií. Soubor vlivů těchto tak rozdílných osobností na duši mladého Borise, který se odehrával jak mezi oběma manželi, tak uvnitř jejich syna, měl mít dalekosáhlé důsledky nejen na charakter Bělého, ale i na jeho tvorbu.<sup>6</sup> Andrej Bělyj vystudoval matematicko-fyzikální fakultu Moskevské univerzity, poté navštěvoval i fakultu historicko-filologickou (usilovně se věnoval zejména studiu Kanta a novokantovců, Schopenhauera, Nietzscheho), a již během svých univerzitních let se stal vydávaným básníkem, autorem několika prozaických úryvků a dvou her, v nichž se nechal inspirovat Ibsenem a Maeterlinckem. Velký vliv na něj rovněž měl přátelský vztah s rodinou Solovjovových, který se datuje zhruba od konce roku 1895, kdy se bratr Vladimíra Solovjova se svou chotí a synem přistěhovali do téhož domu na Arbatě, v němž již bydleli Bugajevovi.<sup>7</sup> Ozvuky díla "Краткая повесть об антихристе", u jehož čtení byl Bělyj přítomen, nacházejí vykladači například i v románu "Петербург".

Mezi jeho prvními literárními experimenty vynikají zejména čtyři Symfonie (jejich formální novátorství mohlo být do značné míry inspirováno rytmizovanou prózou Nietzscheho, kterým byl Bělyj v této době okouzlen): první "Северная" (1900, vyd. 1903), druhá "Драматическая" (1902), třetí "Возврат" (1905) a čtvrtá "Кубок метелей" (1908). Jednalo se o "pokus syntetizovat postupy poezie, prózy, výtvarného umění, pantomimy a filmu na bázi hudby, kterou autor v návaznosti na pythagorejsko-orfické tradice chápal jako výraz univerzálních zákonitostí vesmíru, organizujících strukturu makrokosmu a mikrokosmu."<sup>8</sup> Jejich nesmírná osobitost a neopakovatelnost nemohla uniknout pozornosti Bělého současníků, a ať už byla přijetí odmítavá či naopak kladná, všichni se shodovali na originalitě děl, např. Brjusov se o nich vyjádřil jako o zcela novém literárním žánru.<sup>9</sup> L. Szilárdová upozorňuje, že principy, uplatněné právě v symfoniích (a s několika modifikacemi použité i v dalších prozaických dílech Bělého) založily takový typ vyprávění, který později získal jméno "ornamentální próza." Hlavním příznakem tohoto nového žánru je pak "nadvláda motivické

6 Atmosféra v rodině okolo mladého Borise plynoucí z tohoto konfliktu je autorem zachycena v románech "Котик Летаев", "Крещенный китаец" a в мемуарах "На рубеже двух столетий"

7 А. Лавров: Андрей Белый in: *Русские писатели 1800-1917, биографический словарь*, Том 1 А-Г, Москва 1989, str. 225-230.

8 Л. Силард: Андрей Белый in: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов)*, Книга 2, Москва 2001, str. 144-189.

9 Úryvky z recenzí na symfonie cituje А. Лавров: *Андрей Белый в критических отражениях* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 7-29. Kritik Izmajlov například hovoří o jejich nesrovnatelnosti s jinými díly a o Bělého výjimečnosti - nemá ani předchůdce, a nebude mít ani nástupce, a dále o jejich úryvkovitosti a chaotičnosti (rysech, které se rovněž budou připisovat hlavnímu dílu Bělého, Petěrburgu).

struktury, tedy jednoduchého i variovaného opakování slovně-obrazových jednotek jakožto ústředního strukturního principu."<sup>10</sup> Motivickou strukturou je nahrazeno tradiční budování syžetu, kauzální propojování událostí a vztahů postav; Bělyj nevěří v onen umělý konstrukt, který by různorodé elementy uvedl v soulad, nýbrž naopak zdůrazňuje nesourodost, osamocenost jevů i postav, náhodnost jednotlivých situací a vztahů mezi nimi.

V letech 1901-1902 se Bělyj seznámil s Valerijem Brjusovem, Dmitrijem Merežkovským, Zinaidou Gippius, Konstantinem Balmontem, Jurgisem Baltrušajtisem a dalšími symbolisty. Publikuje stati v časopisech "Новый путь" či "Мир искусства", v nichž se profiluje jako obhájce "skutečného" symbolismu, "nesoucího v sobě počátky nastávající universální teurgické tvorby, obsahující veškerou plnost přetvářeného bytí."<sup>11</sup> Na podzim roku 1903 se kolem Bělého zformoval kroužek zastánců těchto idejí - "Argonauti": Ellis, A. S. Petrovskij, V. V. Vladimirov, S. M. Solovjov, M. I. Sizov a další. Členy kroužku pojí přesvědčení o "жизнетворчестве", mýtotvorbě a jejich určujících vlivech nejen na uměleckou tvorbu, ale i jejich vlastní osobní život.

V roce 1904 vydal Bělyj sborník "Золото в лазури." Jeho hlavním úkolem bylo "vyjádřit náladu moskevského kroužku solovjovců, nazývajících se 'Argonauty' a uchvácených předtuchou nastávajícího 'úsvitu'."<sup>12</sup> Ač se nejedná o natolik odvážný experiment, jakým byly symfonie, i zde se objevily inovace, které měly velký vliv na Bělého následovníky: "v mnoha verších Bělyj výrazně přetváří čistě tonický verš, což je graficky vyjádřeno rozštěpením tradičních form strofické stavby básně."<sup>13</sup> Svou roli v Bělého životě i tvorbě začíná hrát přátelství s Alexandrem Blokem, datující se zhruba od roku 1903. V lednu 1904 také začíná vycházet významný symbolistický časopis "Весы", do nějž Bělyj přispívá mnoha teoretickými pracemi, recenzemi apod.

V lednu 1905 se Bělyj stěhuje do Petěrburgu, kde se stává svědkem první ruské revoluce. S revolučním hnutím sympatizuje, pravděpodobně se však nedá mluvit o politické spřízněnosti, jako spíše o naději v očištnou funkci povstání a následnou duchovní obrodu Ruska.<sup>14</sup> V hlavním městě carského Ruska rovněž prožívá nešťastný vztah s manželkou Alexandra Bloka (vyústivší v několikrát vyzývání na souboj jak ze strany Bělého, tak ze strany Bloka), který Bělého přivedl na pokraj nervového zhroucení a jehož ozvuky jsou rovněž patrné v jeho další tvorbě.

Následovaly další dvě knihy veršů - "Пепел" a "Урна" (obě 1909). Leitmotivem "Popela",

10 Л. Силард: Андрей Белый in: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов)*, Книга 2, Москва 2001, str. 144-189.

11 А. Лавров: Андрей Белый in: *Русские писатели 1800-1917, биографический словарь*, Том 1 А-Г, Москва 1989, str. 225-230.

12 Л. Силард: Андрей Белый in: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов)*, Книга 2, Москва 2001, str. 144-189.

13 Tamtéž. Tuto techniku si posléze také osvojil Majakovskij.

14 Viz. А. Лавров: Андрей Белый in: *Русские писатели 1800-1917, биографический словарь*, Том 1 А-Г, Москва 1989, str. 225-230.

věnovaného Někrasovovi, má podle předmluvy autora být pesimismus pramenící z pohledu na současné Rusko, nacházející se v tragickém postavení. Bělyj nám v díle představuje velké množství autorských hlasů, zároveň vidíme jeho nový charakteristický obraz - masky. "Urna", věnovaná tentokrát Brjusovovi, má (opět dle slov samotného autora) jedno hlavní téma, kterým je filosofie a zhoubné následky jejího přeceňování.

První román, "Серебряный голубь", byl rovněž vydán v roce 1909. Andrej Bělyj se zde pokouší "předložit svou variantu symbolistické historiosofie."<sup>15</sup> Rusko je v tomto díle chápáno jako místo střetu Východu a Západu. Lidový (východní) mysticismus je představen ve zhoubné běsovské podobě, ovšem ani (západní) šlechtická kultura, proměněná v neživotná schémata, nepřináší naději na spásu; autor odmítá současné nemocné Rusko a doufá v Rusko budoucí, očištěné jak duchovně, tak mravně. Bělyj se sice ve "Stříbrném holubovi" jakoby navrácí k románové syžetovosti a techniku leitmotivů přesunuje do hloubi textu, o to více však vyniká technika skazu, "hra se styly a nesmyslnostmi, alogismy, vznikajícími jejich konfrontací a odrážejícími naprostou heterogennost popisovaného světa a především konfrontaci kultury se subkulturou."<sup>16</sup> Onu dvojjedinnost Ruska, které nemůže být interpretováno ani z pozice západníků, ani slavjanofilů, rozpracovával Bělyj dále i ve svých teoretických pracech: "Трагедия творчества. Достоевский и Толстой" nebo "Россия".

Téma střetu rozdílných civilizací hodlal Bělyj dále rozpracovávat v trilogii "Вýchод а Зăпад," jejíž druhou částí měl být román "Петербург" (název, který Bělému navrhl Vjačeslav Ivanov,<sup>17</sup> mezi uvažovanými alternativami byli například "Спутники", "Адмиралтейская игла", "Злые тени", "Красное домино" či "Лакированная карета" - obraz, u kterého slovy samotného Bělého celý záměr díla vznikl). Dílo se však natolik osamostatnilo, že autor od psaní "Petěrburgu" jakožto pokračování "Stříbrného holuba" upustil. Román vznikl od roku 1911, vyšel v letech 1913-1914 v almanachu Sirin a jako celek v roce 1916, v roce 1922 ještě vyšlo berlínské, značně zkrácené a i jinak silně přepracované vydání. "Petěrburg" je především dílo bezpočtu úrovní - sám Petrohrad je matematickým bodem, průnikem kosmických sil a abstrakcí, doba děje (30. IX. - 9. X. 1905) symbolizuje celou minulost i budoucnost světa, postavy jsou nositeli protichůdných idejí, scény a obrazy odkazují na klasická díla ruské literatury, téměř vše je zároveň ponuře vážné i groteskní, travestované a parodované, téměř vše se zároveň odehrává jak ve světě materiálním, tak abstraktním. Právě pro svou mnohovýznamovost byl román velmi rozdílně přijímán - jedni vidí obraz naprosté zkázy, nesjednotitelné rozštěpenosti vědomí i světa, apokalypsu, jiní naopak

15 Л. Силард: Андрей Белый in: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов)*, Книга 2, Москва 2001, стр. 144-189.

16 Tamtéž.

17 Zatímco Ivanov měl Bělého přesvědčovat, že jeho vynikající dílo váhu takového názvu unese, podle Golikova naopak tento román nemá právo se takto honosně nazývat. Viz В. Голиков: *Космический вихрь* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, стр. 419-431.



nacházejí hluboko skrytou jednotu.<sup>18</sup> Román se dá zároveň chápat jako vyvrcholení "petrohradské" linie literatury, kterou tvořili Puškin, Gogol a Dostojevskij (jejich díla jsou v románu samotném nesčetněkrát připomínána či parodována). Právě Petěrburg je hlavním důvodem, proč se o Andreji Bělem hovoří jako o "nejvíce inovativním prozaikovi první třetiny dvacátého století,"<sup>19</sup> podle Elswortha v letech bezprostředně následujících po vydání Petěrburgu "stěží existoval nějaký spisovatel, který nepodlehł jeho vlivu..."<sup>20</sup> Mezi oněmi inovacemi lze jistě zmínit rys, který známe již ze symfonií: "Nezáleží na ději, na postavách či na dokazovaných myšlenkách, nýbrž na samotné možnosti věřit v onen nový a chaotický svět, který před románem "Petěrburg" vůbec neexistoval..."<sup>21</sup>

V roce 1912 se Bělyj a jeho žena, Asja Turgeněvová, na cestách po Evropě seznámili s Rudolfem Steinerem a jeho antroposofickým učením. V něm Bělyj spatřoval naplnění svých duchovních ideálů, domníval se, že konečně našel harmonii mezi mystikou a exaktní vědou, se Steinerem nějakou dobu cestoval z jedné země do druhé a v Dornachu ve Švýcarsku se dokonce účastnil stavby antroposofického chrámu. Některé antroposofické motivy jsou rovněž patrné v románu "Petěrburg".

V letech 1915-1916 vzniká autobiografický román "Котик Летаев", opět zamýšlený jako první část rozsáhlejšího díla, jehož pokračováním byl román "Крещеный китаец" (1921). Během války se vrací do Ruska, kde opět přivítá revoluci jakožto očistu vlasti, nacházející se v kritické situaci (jeho revoluční patos je zachycen v poémě "Христос воскрес"). Píše další studie a nové verše. Publikoval i v sovětském období, později emigroval a opět se vrátil, ovšem nejdůležitější (či alespoň nejdiskutovanější) část své tvorby měl již za sebou. Zemřel 8. ledna 1934.

Andrej Bělyj bývá hodnocen jako jeden z nejvýznamnějších představitelů druhé vlny symbolismu a zároveň jako experimentátor a novátor, jehož význam se může poměřovat snad již jen s Jamesem Joycem či Marcelem Proustem.<sup>22</sup>

Hlavním důvodem tohoto vysokého oceňování Bělého je především román Petěrburg, jemuž se bude věnovat tato práce. Jak již bylo řečeno, vyšel ve více variantách. Záměr zkrátit původní text Petěrburgu vyjadřuje Bělyj již velmi brzy po dokončení sirinské varianty v dopise Ivanovu-

18 " Díky této logice všeobecné spoluúčasti... organizující motiviku, tvoří všechny elementy jejího světa... celistvé, kontinuální pole vzájemných přechodů a převratů, pole univerzální jednoty a nekonečné transformace." Л. Силард: Андрей Белый in: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов)*, Книга 2, Москва 2001, str. 144-189.

19 J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 2.

20 Tamtéž, str. 223. O vlivu Bělého a zejména jeho Petěrburgu na mladé umělce viz rovněž А. Лавров: *Андрей Белый в критических отражениях* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 7-29.

21 Slova kritika В. А. Грифова, jak je cituje А. Лавров: *Андрей Белый в критических отражениях* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 7-29.

22 Paralely mezi stěžejními díly Bělého a Joyce, "Petěrburgem" a "Odyseem", resp. podobnost vlivu, jaký obě díla měla na utváření moderní prózy, nachází například Zamjatin, Pasternak, Pilňak, Dolgoplov, Lavrov, Szilárdová a mnozí další.

Razumnikovi (ovšem uskutečnění se dočkal během pobytu v Berlíně).<sup>23</sup> Vydavatel německého překladu totiž trval na tom, aby se text vešel do jednoho svazku, k čemuž bylo potřeba původní text zkrátit asi o 150 stránek.

Ivanov-Razumník považuje ve svém velmi podrobném rozboru změny pro druhé vydání za veskrze dobré (přestože se na závěr statě vyjadřuje v tom smyslu, že osobně dává přednost staršímu vydání). Bělyj prý vyškrtal vše, co mohlo být srozumitelné v roce 1913, ale už ne v roce 1923, dává dokonce příklady některých "omylů", které byly pro berlínské vydání opraveny, a navíc prý škrty osvobozují text od přílišných reminiscencí ze "Stříbrného holuba" a z Dostojevského. V některých změnách pak nakonec vidí změnu přístupu Andreje Bělého k revoluci - podle jeho názoru bylo berlínské vydání manifestací autorova souhlasu s revolucí z roku 1917.<sup>24</sup>

Existuje ovšem zcela opačný názor. "Nejsilnějším argumentem proti revidovanému textu, ať už proti verzi berlínské či proti verzi z roku 1928, je, že změny, které Bělyj učinil, byly nedůsledné a ničivé."<sup>25</sup> Elsworth demonstruje nedostatečnost druhého vydání tím, že ačkoliv jak anglický, tak francouzský překladatel jeho doby vycházeli z druhého vydání, na mnoha místech museli význam doplnit na základě vydání prvního; dle jeho závěrů je třeba nahlížet na sirinské vydání jako na kanonický text románu.

Vzhledem k tomu, že naše práce se má věnovat i překladům do českého jazyka, budeme brát velmi vážně námitku o nedostatečnosti druhého vydání pro překladatelovu práci. Je však třeba vést v patrnosti, že oba čeští překladatelé, jak Mathesius, tak Šanda, překládali evidentně podle vydání druhého.

Román se odehrává na podzim revolučního roku 1905 v Petěrburgu. Vypravěč, jehož přítomnost je v průběhu celého románu velmi silně pociťována, nás uvede do domu Ableuchovových: otce, váženého senátora Apollona Apollonoviče, a jeho syna Nikolaje Apollonoviče; Anna Petrovna Ableuchovová, manželka senátora, před dvěma lety utekla s italským umělcem a od jejího odchodu jsou vztahy mezi obyvateli domu silně narušené. Senátor denně dochází do (nejmenovaného) Úřadu a je znepokojen synovou leností. Syn se zavírá ve své pracovně, kde studuje Kanta a čas od času se obleče do rudého domina, ve kterém znepokojuje svou platonickou lásku, Sofii Petrovnu

23 J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 115.

24 Иванов-Разумник: *Вершины. Александр Блок. Андрей Белый*. in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 543-678. Nicméně dokazuje to například faktem, že u podstatného jména "strana" (ta, již Nikolaj Apollonovič učinil jakýsi slib) ve druhém vydání schází epiteton "lehkomyslná", a že tedy měl Andrej Bělyj mít v době druhého vydání zcela jiný názor na toto krajně levicové sdružení; krátce před tím však kvalifikoval absenci epitetu ve druhém vydání jako jeden ze způsobů odlehčení textu. Onoho odlehčení textu rovněž mělo být docíleno rytmičky, Bělyj se měl posunout od těžkého anapestu k lehkému amfibračceji, ovšem při dokazování tohoto předpokladu Ivanov-Razumník například slovní spojení "вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и гриппы" (které v obou případech analyzuje jako oddělený verš) v každém výskytu interpretuje rytmičky odlišně, aniž by vysvětlil proč. Více viz kapitola o zvukovém plánu.

25 J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 116.

Lichutinovou, jednoduchou dámu a manželku důstojníka Lichutina, bývalého přítele Nikolaje Apollonoviče. Výstřelky rudého domina jsou po Pěterburgu již dobře známé a bulvár o nich pravidelně informuje. Při návštěvě u Ableuchova mladšího se setkáváme s obyvatelem ostrovů Dudkinem, ten předá Nikolaji Apollonovičovi uzlíček s bombou, kterou má v zájmu blíže neurčené, ovšem evidentně protistátně zaměřené strany na čas uschovat. Jejich setkání vyruší příjezd Apollona Apollonoviče, po němž Dudkin okamžitě utíká.

Dalšího dne se u Sofie Petrovny zastaví Varvara Jevgrafovna Solovjovová, platonicky milující Nikolaje Apollonoviče, a předá jí dopis určený právě mladému Ableuchovovi. Rukopis na dopise však patří Lippančenkovi, hostu v domě Lichutinových a zároveň tajnému vůdci záhadné strany, jejímž členem je i Dudkin. K předání dopisu má dojít na bále u Cukatovových, kam míří jak Lichutinová, tak mladý Ableuchov. Varvara Jevgrafovna a Sofie Petrovna pak spolu odejdou na revoluční mítink, po kterém Sofie Petrovna opět potká rudé domino; dostane na Nikolaje Apollonoviče vztek a vyzradí vše o Ableuchovově pronásledování svému manželovi. Ten se rovněž velice rozhněvá a zakáže manželce účast na plese - ta si ovšem z jeho zákazu nic nedělá. Zároveň si přečte dopis určený Nikolajovi Apollonovičovi, ovšem o jeho obsahu se ještě nic nedozvíme.

Na scéně se objevuje Anna Petrovna; přijde do domu Ableuchovových v momentě, kdy není doma nikdo než komorník. Prohlédne si dům a odchází.

Na bále u Cukatovových se Apollon Apollonovič setká s Nikolajem Apollonovičem, ten je ovšem ve své masce rudého domina, která silně znepokojuje jeho otce. Dojde k předání dopisu pro Ableuchova mladšího, který si jej okamžitě čte. Z jeho obsahu je natolik rozrušen, že si zapomene nasadit masku a je poznán přítomnou společností. Sofie Petrovna utíká z plesu, domů ji doprovází bílé domino, muž s atributy Ježíše Krista, jež původně měla za svého manžela, a při této cestě ji honí Měděný Jezdec. Když dorazí domů, nikdo jí neotvírá - Sergej Segejevič Lichutin totiž během její nepřítomnosti vyhnal služebnou a neúspěšně se pokusil o sebevraždu. Oba manželé se nakonec usmíří.

Apollon Apollonovič se mezitím ještě na bále od agenta policie dozví o totožnosti rudého domina a o plánu atentátu na jeho osobu (tento atentát, jak se konečně dozvídáme z dopisu, má spáchat jeho vlastní syn). Tentýž agent, který je zároveň členem strany, si o chvíli později odchytí Nikolaje Apollonoviče a odvede jej do hospody. Tam ho seznámí s tím, že ví o obsahu dopisu a předloží mu tři možnosti: buď bude zatčen, nebo se zabije, nebo zabije svého otce.

Oba Ableuchovové se po plese potkají brzy ráno před vchodem do domu. Lokaj jim se zpožděním sdělí novinu o příjezdu Anny Petrovny. Nikolaj Apollonovič užuž padá před otcem na kolena, ovšem ten ho vyplísí; Ableuchov mladší následně spouští časový mechanismus bomby a podlehne halucinacím.

Ráno utíká za Dudkinem a svěří se mu se svou situací; ten mu přislíbí pomoc a vydá se za Lippančenkem. Lippančenko však Dudkina přesvědčí o naprosté nutnosti onoho teroristického aktu, představí Nikolaje Apollonoviče v těch nejhorších barvách a dokonce vyhrožuje i Dudkinovi. I Dudkinovi se doma zjevují halucinace, poslední z nich, Měděný Jezdec, jej definitivně zlomí, Dudkin zešílí, pořídí si nůžky a jimi ubodá Lippančenka.

Segej Sergejevič na Něvském prospektu potká Nikolaje Apollonoviče a odvede jej k sobě domů s tím, že ho celý den sháněl. Ve svém bytě mu řekne, že ví o dopisu a že bombu musí hodit do řeky. Během této návštěvy se Apollon Apollonovič vkrade do pokoje svého syna a bezděky odnese bombu do své pracovny. Poté odjede za svou ženou do hotelu.

Nikolaj Apollonovič doma nemůže najít bombu a přesvědčí sám sebe, že ji odnesl poručík Lichutin. Jeho otec přijede domů i s Annou Petrovnou, celá rodina spolu poobědvá, oba Ableuchovové spolu konečně bez potíží konverzují. V noci však bomba vybuchne v kabinetě senátora. Ten se nervově zhroutí, poté odešle syna do ciziny a už se nikdy neuvidí.

## Analýza originálu

Není vůbec samozřejmé, že lze Petěrburg bez problémů analyzovat odděleně ze dvou hledisek, totiž z hlediska sémantického a z hlediska stylistického. Poljanin za nejvýraznější rys románu považuje právě "nepopíratelnou organickou jednotu 'obsahu' a 'formy'".<sup>26</sup> Pro usnadnění vlastní práce se nicméně pokusíme tuto organickou jednotu narušit a nazírat na dílo jak ze stránky obsahové, tak formální.

## Sémantická analýza

### Východ a Západ

Jedním z nejdůležitějších, ne-li dokonce tím nejdůležitějším tématem textu je dichotomie Západu a Východu, Evropy a Asie. Román Petěrburg byl původně zamýšlen jako druhý díl trilogie, která se měla jmenovat přímo "Východ a Západ." Nemálo charakteristik zde pozorovaných se bude v drobných proměnách opakovat i při zkoumání dalších tematických okruhů románu.

Petěrburg byl od svého založení chápán jako ruské okno do Evropy. Zatímco starobylá Moskva je plná dědictví dávných knížat, mongolo-tatarského jha a prvních carů, je druhé hlavní město vybudováno především podle evropských vzorů. To z něj však samo o sobě ještě nemůže udělat výsostně západní město. Obyvatelé jsou totiž stále Rusové - ani Evropané, ani Asiaté. Konfrontace těchto dvou principů, které v Bělého koncepci nemají pouze geopolitický význam, je jedním ze základních tematických prvků románu, naznačeným hned na samotném začátku díla (Petěrburg jako neruské město s evropskými ulicemi). "Západ" zde znamená především jednoduchost (Něvský prospekt je evropský právě proto, že je rovný), ohraničenost, pořádek, stagnaci; "Východ" pak je zejména symbolem nekonečnosti, chaosu a ničení. Dokonce by snad nebylo příliš scestné označit Západ jako ztělesnění principu apollinského (ne náhodou se pořádkumilovný senátor jmenuje Apollon; jeho úřad jako by byl založen Bohem, před úřadem byla tma a úřad přinesl světlo, je tedy Apollon Apollonovič připodobněn Apollonu Foibovi) a Východ jako představitele principu dionýského. V mnoha případech se však oba protikladné principy jeví jako poněkud nestálé - vyměňují si atributy, prolínají se. Podívejme se však na konkrétní příklady.

Apollon Apollonovič je možná nejvýraznějším představitelem principů západních - vyznává pořádek až do absurdit (dělení polic a zásuvek na světové strany a pododdíly, přičemž zvláštní zásuvku mají v jeho systému dokonce i levná pera, která láme v návalech vzteku; podobá se těžítku - předmětu potřeby pořádkumilovných osob), je úředníkem státního aparátu, synovi k četbě

26 А. Полянин: "Петербург" in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 382-390.

doporučuje pozitivisty, své nervy uklidňuje symetrií a studiem planimetrie, geometricky dokonce i sedí, obyvatele by nejraději spoutal do sítí a čtverců, ve své pracovně je centrem úřední cirkulace; celá tato geometričnost vůbec bývá v románu často dáвана do souvislosti s byrokracií. Jeho tvář je popsána jako kamenná a nazelenalá (atributy pevninského Petěrburgu), když cvičí, je zdůrazněno, že jde o cviky švédské gymnastiky. Na erbu má rytíře (Západ) probodnutého jednorožcem (Východ) - a jako probodnutého rytíře jej také vidí jeho syn. Jeho sklony k pořádku a stagnaci z něj dělají mrtvolu (tak jej vidí například Dudkin). Má panický strach z prostorů (proto je tak rád vidí ohraničené v podobě čtverců a krychlí), které jsou v Petěrburgu často spojovány s východním chaosem - Západ naproti tomu lze vnímat jako ohraničenost, omezenost; a Apollon Apollonovič se rád zamyká ve svém kabinetě, rád se před světem schovává do lakovaného kočáru, uzavírá se. Přesto i v něm najdeme nemálo východního, třeba již samotný jeho původ od mirzy Ab Laje. Bydlí ve žlutém domě (žlutá je barvou východních národů, v Petěrburgu i barvou kůže postav propojených s revolucí a terorismem). Při ranní schůzce s Nikolajem Apollonovičem vypadá jako Japonec ovládající jiu-jitsu.

V jeho synovi jsou východní prvky o něco výraznější, ovšem ještě více patrná je rozpolcenost Nikolaje Apollonoviče. Hned napoprvé se s ním setkáváme v jeho pokojích, které mají pestrý, východními předměty přeplněný salon právě na východě (kabinet je naproti tomu strohý, uspořádaný a je v něm busta Kanta), nosí zde bucharský plášť, jarmulku. Když Langen hovoří o orientálním pokoji mladého Ableuchova, jeho pracovně s bustou Kanta, apod., dochází k závěru, že věci jsou "ztělesněním myšlenky, ducha, záměru, významu;"<sup>27</sup> závěr, který nebude platit pouze u senátorského synka. Z jednotlivých náboženství staví Nikolaj Apollonovič nejvýše buddhismus - v něm si však cení propracované lámaistické logiky. Je také ctitelem Kanta, jeho tvář je, podobně jako kamenná tvář otcova, mramorová (ačkoliv jej na jednom místě vidí senátor se žlutou tváří), stejně jako otec má strach z otevřeného prostoru (což se nikoli náhodou dozvíme při rozhovoru s teroristou Dudkinem). Nikolaj Apollonovič je možná, navzdory své zbabělosti, také nejsilnějším představitelem ničivého principu - kromě otcovraždy neustále páchá teroristické akty sám na sobě, a ve své halucinaci nehází bombu pouze na otce, nýbrž také do toku času, který následně ustane. V epilogu jej nacházíme v Egyptě, poté v Nazaretu, studuje Skovorodu.

U obou hlavních postav ještě najdeme pasáže, které se týkají jich obou, či jejich vzájemného vztahu. V kapitole "Второе пространство сенатора" má Apollon Apollonovič vidinu tlustého Mongola (jehož kdysi viděl při svém pobytu v Tokiu), který si přisvojuje fyziognomii Nikolaje Apollonoviče. Tento Mongol (či samotný prostor, neohraničený prostor, tedy chaos) tváří v tvář senátorovi vyhlašuje zrušení všech paragrafů a veškerého práva. I Nikolaj Apollonovič ve své

27 T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 17.

halucinaci vidí jakéhosi Asiata, a to v kapitole "Страшный суд". Asiat zprvu vypadá jako Konfucius, či Buddha, ovšem je to Nikolajův prapraděd Ab Laj, oblečený do východního pláště velice podobného plášti Nikolaje Apollonoviče. V první chvíli se Nikolaj domnívá, že pod maskou Ab Laje k němu přišel samotný Chronos; i tvář Nikolaje Apollonoviče má najednou mongolský výraz, mladý Ableuchov vypadá jako mandarín, později jako Turanec. Svému hostu, rovněž Turanci, ukazuje teze své nové metafyziky - cíl mongolského světa, kterým je zničení árijského světa. Host jej opravuje - má se číslovat, občané mají rovnoměrně cirkulovat, a Evropa nemá být zničena, ale má být zachována ve své neměnnosti: to je mongolské dílo. Vzápětí Nikolaj Apollonovič ve svém turanském hostu rozpozná svého otce, jenž je zároveň Saturnem (čili Chronem).

Zajímavý je pohled i na Alexandra Dudkina. Bydlí na ostrovech a nenávidí Petěrburg, který v jeho očích povstal z chaosu (dodává tedy druhý pól onomu uspořádanému městu, jak je vidí Apollon Apollonovič). Má patrné semitské či mongolské rysy. V seznamu jeho četby je zdůrazněno, že nečte Conana Doyle, nýbrž gnostiky, Řehoře z Nyssy, Sirianina a Apokalypsu. Je členem socialistické strany, ovšem upozorňuje, že není marxista, nýbrž narodovolec; jeho národní cítění je hluboce dotčeno při poslechu rozhovoru mezi Zojou Zacharovnou Fleisch a cizincem. Při návštěvě Nikolaje Apollonoviče ostře vystupuje proti západnímu myšlení, jeho revolucionářství snad tedy lze chápat i jako filosoficky podložené. Vzápětí po jeho přednášce (kterou uzavře tím, že všichni jsme nietzscheánci) jsme zároveň svědky jeho silného znepokojení při příjezdu senátora, reprezentanta principů západních - pořádek, konzervatismus přecházející ve stagnaci. Ovšem jako senátor obývá čtyři stěny, pouličních prostorů se bojí, a zjišťuje, že nenávidí nikoli vládu, nýbrž *osobu* (Lippančenka, vrcholného představitele strany). Na dobu, kdy byl ovládán anarchistickými a dokonce i satanistickými myšlenkami a hodlal pálit knihovny, univerzity a muzea a přizvat Mongoly, vzpomíná s odporem jako na dobu, kdy začala jeho nemoc.

Předmět Dudkinovy nenávisti, Lippančenko, je ještě více provázán s Východem. Jeho kůže je téměř vždy žlutá (panenku se žlutým obličejem <sup>im</sup> jí daruje Sofii Petrovně), dokonce i cesta, která vede k jeho chatce, je žlutá, vypadá jako míšenec Semity a Mongola; na otázku, zda je Mongol, praví, že mongolská krev je v každém Rusovi. Jeho druhým jménem <sup>im</sup> je Mavrokordato - Řek z Oděsy. Na plese je však převlečen za Španěla z Grenady.

Mnoho východních motivů najdeme i v pokojích Sofie Petrovny Lichutinové - japonské vějíře, japonské krajinky bez perspektivy (kterážto vlastnost se projevuje i u Sofie Petrovny), nosí kimono, je to hotová Japonečka. Na ples u Cukatovových se však převleče za madam Pompadour a když si představuje budoucnost s Nikolajem Apollonovičem, poslouchají spolu v jejích snech italské árie.

Stávkující dělníci z druhé strany mostu nosí mandžuské čepice. K tomu přicházejí z ostrovů,

které jsou Apollonem Apollonovičem vnímány jako středisko chaosu (oproti geometricky konstituovanému Petěrburgu na pevnině<sup>28</sup>).

Samotné město Petěrburg má dvě části. Proti "východním" ostrovům stojí "západní" Petěrburg pevninský, místo úřadů, okolí Něvského prospektu (který je, slovy samotného vypravěče, prospektem evropským). Ostrované se považují za obyvatele Petěrburgu, jsou však obyvateli chaosu a ohrožují město. Toto rozdvojení má zřejmě na svědomí Mědený Jezdec - od té doby, co se přihnal, je Rus vedví. Dmitrij Lichačov praví: "Petěrburg v 'Petěrburgu' není mezi Západem a Východem, nýbrž je to Západ i Východ zároveň, čili celý svět."<sup>29</sup>

V kapitole "Берство" nacházíme pasáž o Měděném Jezdci. Dvě kopyta koně jsou upevněna k žule, druhá dvě kopyta míří do prázdna (do *prostoru*, z něž má panickou hrůzu Apollon Apollonovič). Snad i zde můžeme spatřovat dichotomii Východu a Západu, tentokrát na samotném symbolu Petěrburgu. Budoucí skok koně do prázdna, do vodního chaosu, povede totiž k zaplavení Evropy asijskými národy, vypravěč vyjadřuje přesvědčení, že přijde nová Cusima a nová Kalka (bitvy, v nichž ruský národ utřil porážku od Japonců, respektive od Mongolů) a vyvolává Kulikovo pole (bitva, kde naopak byli Rusové v boji s Mongoly vítězní). Pokud se však Rusko nového Kulikova pole nedočká, Evropa pod mongolskou patou padne a všechny pozemské bytosti klesnou ke dnu oceánů, do dávno zapomenutých chaosů. Jen o pár stránek dále naznačuje východní hrozbu i Sťopka.

Zvláštní propojenost obou principů můžeme pozorovat také na postavě agenta Morkovina. Ten je na jedné straně zaměstnancem policie, informuje Apollona Apollonoviče o chystaném atentátu na jeho osobu, je tedy zřejmě provázán s carským režimem a jeho aparátem; na druhé straně po Nikolaji Apollonoviči provedení právě onoho jím oznámeného atentátu požaduje, vypravuje mu, jak je přesvědčením terorista, bydlí na ostrovech a má nažloutlou kůži.

Ivanov-Razumník považuje mongolskou ideu, jejíž jsou podle něj oba Ableuchovové nositeli, za ideu "světového nihilismu,"<sup>30</sup> a oporu pro své tvrzení nachází v kapitole, kde se Nikolaj Apollonovič setkává s Mongolem podobajícím se jemu samotnému.

Bez ohledu na to, zda lze východní a západní princip redukovat na jeden,<sup>31</sup> je snad možné konstatovat, že se v hlavních postavách (mezi něž je třeba počítat i jejich okolí, čili Petěrburg) setkáváme s hlubokou dichotomií, Západ a Východ spolu bojují jak ve vědomí každého z nich, tak i

28 Zde můžeme vidět, že Bělyj kvůli své koncepci neváhá přetvářet realitu: při pohledu na mapu skutečného Petěrburgu je zřejmé, že ostrovní ulice jsou daleko přímočařejší a pravoúhlejší, než ulice oné byrokratické části města. Více o tom viz. Л. Долгополов: *Андрей Белый и его роман "Петербург"*, Ленинград 1988, str. 311nn.

29 in: T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 50.

30 Иванов-Разумник: *Вершины. Александр Блок. Андрей Белый*. in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 543-678.

31 Viz níže Elsworthův návrh, či výše Ivanov-Razumnikovo konstatování o Ableuchovech jako nositelích jedné ideje.



na ulicích v podobě střetu revoluce a státní moci. Spíše než sjednocení do jednoho principu můžeme sledovat výměnu rolí obou protikladů - sídlo chaosu pro někoho představují ostrovy, pro jiného Petěrburg; jednotlivé postavy se stávají nositeli atributů jak východních, tak západních. Ať si však Východ a Západ vyměňují místa jak chtějí, souboj neustává. Rozdvojení a prolínání opozit nalezneme i v dalších tematických okruzích románu.

### Otcovražda a synovražda

Velmi výrazným motivem, který se v průběhu celého románu v různých podobách opakuje a proměňuje, je otcovražda.

Nejzřejmějším otcovrahem románu je Nikolaj Apollonovič (jako otcovraha jej oslovují dokonce i petěrburské větry), a to nejen proto, že časový mechanismus na bombě určené senátorovi skutečně spustí (ovšem nepoloží ji na místo určení, do kabinetu si ji roztržitě odnese jeho otec). Téměř vzápětí se z jeho úst při rozhovoru s Dudkinem dozvídáme, že nikdy na otcovraždu ani na nic podobného nepomyslel, ba ani mimovolně - ovšem při odpovědi na Dudkinovu otázku proběhne myslí mladšího Ableuchova vzpomínka na jistý, blíže neurčený myšlenkový pochod, zarazí se a zčervená. K vraždě senátora ho nutí dopis od Lippančenko a rozhovor s Morkovinem, ale onen slib dal kdysi Nikolaj Apollonovič sám, a že bude tento slib vymáhán, si senátorský syn téměř namluví rovněž sám (při návštěvě Dudkina). Ačkoliv v něm myšlenka na otcovraždu většinou budí hrůzu, dokáže se s ní v jednom momentě celkem fatalisticky smířit: to když si představí otce při plnění manželských povinností. V následném rozhovoru s otcem na něm pozoruje kůži a kosti, které musí být rozervány na části, ovšem když začne senátor hovořit o Anně Petrovně, pocítí k němu syn lásku, chce se mu vrhnout k nohám, je však příkře odmítnut - bombu nastaví téměř ihned poté. Během pozdější halucinace vidí jasnou shodu mezi starodávným Saturnem (který je řeckým Chronem) a svým otcem a hází bombu na otce, do tekoucího času, který se okamžitě zastaví. Při cestě k Lichutinovi se dozvídáme, jaký má Nikolaj Apollonovič s bombou plán: položí ji pod polštář či matraci, popřeje otci dobrou noc a bude čekat na výbuch; v téže pasáži také senátorův syn přemýšlí o svém činu jako o vykonání trestu ve jménu ideje.

Není bez zajímavosti, že po celou dobu je čtenáři připomínána podoba obou Ableuchovů - mají stejné fyzické znaky, mnoho shodných vlastností, podobají se stejným věcem... Nikolaj Apollonovič právě svou podobu s otcem nenávidí, nenávidí tedy otce jako takového, nebo otce v sobě? I sebe už se totiž kdysi pokoušel zahubit, i když to bylo z nešťastné lásky k Sofii Petrovně. Že mu v jeho nenávisti nepůjde o čistě vnějškovou podobu s otcem by mohla naznačovat jeho jinak nemotivovaná náklonnost k myším (a myš senátor na jednom místě připomíná) - i ony jsou šedivé a mají velké uši. Nikolaj Apollonovič výslovně sám neví, kde v něm začíná a končí jeho otec. Snad

proto sám na sobě páchá teroristické akty (podobné tomu, jaký má vykonat na otci) a vidí sám sebe jako vybuchující bombu.

Apollon Apollonovič nemá k synovi o mnoho lepší vztah. První, co se o tomto vztahu dozvídáme, je, že se synem není spokojen, ba že ho má za mizeru (a tento jeho postoj je přirovnán ke každodennímu teroristickému aktu; dalším takovým by mohlo být senátorovo zjevení v Nikolajových halucinacích v podobě Saturna - požírače svých dětí). Když se v románu poprvé setkají, otec se syna poleká (resp. jeho vzhledu po probdělé noci). Synem se Apollon Apollonovič cítí terorizován i v momentě, kdy neví, že jde o něj - na bále má tento silně nepříjemný pocit z pouhé barvy domina, o němž ještě neví, komu patří, a utíká před ním, ačkoliv k němu nositel kostýmu vztahuje ruce (jakoby prosil o odpuštění). Když provede gesto naznačující jistou náklonnost k synovi (nese mu meloun, který mají oba rádi), je zdůrazněno, že to dělá z tradice, tedy nikoli z lásky. Z domu ho nevyžene, protože to je jeho syn a má jeho uši, ale je zřejmé, že by to udělal rád. Ani sám senátor neví, kde v synovi jeho osoba končí a kde začíná. Lásku k němu cítí až na samotném konci románu, když vidí synovu něhu k navráťivší se Anně Petrovně - ovšem to je již velmi krátce před výbuchem...

Apollon Apollonovič rovněž na mnoha místech jakoby mládnul, například svému synovi se pár hodin před výbuchem jeví přímo jako dítě. Chvilí poté, co si jeho syn představuje, jak se jeho kosti po výbuchu bomby rozletí na kusy, vidí Apollon Apollonovič Nikolaje Apollonoviče jako kohosi "kovového a hrozného" - tedy jej připodobňuje k Měděnému Jezdci, Petrovi Velikému, který je otcem státní moci reprezentované senátorem. Snad můžeme vztah otec-syn v takových pasážích vnímat jako obrácený, otec a syn jako by si vyměňovali role. Otcovražda a synovražda se opět prolínají, stejně jako Východ a Západ si vyměňují pozice, ovšem neustávají ve svém souboji; vzhledem k neustálému zdůrazňování podobností obou Ableuchovů a touhou Nikolaje zničit v sobě podobnost s otcem je možná zapotřebí nějakým způsobem počítat v jejich vzájemném vztahu i se sebevraždou.

Pokud můžeme Dudkina, jenž se narodil ze senátorovy hlavy jako Pallas Athéna z hlavy Diovy, označit za senátorova syna (Dudkin také má stejný pohled, jaký později senátor vidí i na svém biologickém synu), můžeme na oplátku Dudkinovými dětmi nazvat výplody jeho mysli - a ve scéně se Šišnarfnem se dozvídáme, že nejen jeho návštěvník, nýbrž i všichni, kdo po Dudkinovi jdou, existují pouze v jeho mysli. I Dudkin si tedy zplodil své vlastní otcovrahy. Zároveň je sám otcovrahem: zabíjí Lippančenka, k němuž je v téměř synovském vztahu a kterého přesto již od počátku románu výslovně nenávidí. "Dudkin má svého vlastního quasiotcovského mentora v Lippančenkovi, otci konspirace, arciteroristovi a provokatérovi. Jeho vražda Lippančenka je

uskutečněním otcovraždy, k níž nedochází v hlavní zápletce."<sup>32</sup> Toto tvrzení jistě může potvrdit scéna, v níž se Nikolaj Apollonovič vidí, jak vraždí svého otce nůžkami - tedy přesně tak, jak vraždí Dudkin Lippančenka. Není bez zajímavosti, že v pasážích předcházejících vraždě je Lippančenko opakovaně přirovnáván k dítěti (podobně jako senátor) - opět je tedy vražděný otec vyobrazen jako syn. Dudkin je rovněž zástupcem strany, která má za cíl zničení státní moci, reprezentované v románu senátorem (navíc se bojí myši) - i tohoto svého otce tedy Dudkin nenávidí, jak si výslovně uvědomuje na návštěvě u Lippančenka. Dalším možným nenáviděným otcem Alexandra Dudkina je samotný Petěrburg (svou vlast ovšem Dudkin velice ctí, jako by tedy pro něho nesplývaly Petěrburg a Rusko v jedno). Když za ním dorazí symbol města, Měděný Jezdec, poslouchá ho Dudkin s oddaností vpravdě synovskou (a Měděný Jezdec jej také oslovuje jako svého syna), přestože ho jeho přízrak po většinu románu pronásleduje poněkud mučivě.

Morkovin, který se Nikolaji Apollonoviči představí jako levoboček senátora, se de facto staví do pozice jeho bratra. Je navíc zaměstnancem státu a Apollon Apollonovič v románu ztělesňuje právě státní moc. I Morkovin tedy páchá na senátorovi otcovraždu, přestože jen zprostředkovaně, přes Nikolaje Apollonoviče.

Pokud se na otcovsko-synovské vztahy v románu podíváme poněkud z odstupu, lze vidět Lippančenka ("otce" Dudkina, který je zase "bratrem" Nikolaje Apollonoviče) jakožto otce mladého Ableuchova. I tento otec svého syna hubí, při návštěvě Dudkina mu vysvětluje, že musí zahubit Nikolaje Apollonoviče, aby ušetřil životy tisíců jiných lidí. V Dudkinově halucinaci ovšem Lippančenko rozsekává vedví hlavu Apollona Apollonoviče.

Dalším v řadě je Petr, otec Petěrburgu. To on naučil obyvatele (své děti) pít a kouřit, a na tyto neřesti Rusko hyne. To on roztнул Rus vedví, a právě dichotomie každé z postav je příčinou její osobní tragédie, dichotomie Petěrburgu a vši Rusi je příčinou revolučních a teroristických hnutí. To on je tím, kdo nenávratně ničí.

O celém románu jakoby vypovídala zlomyslná báseň, která zazní na plese u Cukatovových, a která končí slovy "Teroristický akt dnes páchá kdekdo."

Podle Piskunova Bělyj otcovraždu připodobňuje k bohovraždě, a nejde jen o očividnou narážku na božské jméno senátora: "<Otcovražda> je symbolem zničení celého vesmíru, zničením jak času, tak prostoru ('Течение времени перестало быть... Все тела не стали телами'). 'Ниспадение Николая Аполлоновича в черные эонные волны' je nejnižším bodem hrdinova pádu."<sup>33</sup> V souvislosti s motivem roztrhání Nikolajova těla na kusy (vidina mladého Ableuchova, kdy se sám stává bombou) připomíná Dionýsa, opozici Apollóna (alespoň v Nietzscheově pojetí) - i ten je

32 J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 97.

33 В. Пискунов: *О некоторых формах движения в "Петербурге"* А. Белого in: *Andrey Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 173-180.

během rituálu roztrhán, aby se mohl znovu zrodit.

V pozadí všech explicitních či myšlených vztahů otec-syn je podle Elswortha třeba vidět vztah Petra Velikého, který je v románu zobrazen jako Měděný jezdec či Bludný Holanďan, k jeho potomkovi: Petěrburgu, včetně jeho obyvatel. Elsworth připomíná scénu, kdy Morkovin vede Nikolaje Apollonoviče do hostince na Vasiljevském ostrově. Když jdou kolem Měděného jezdce, je socha zahalena mlhou. V hospodě pak u vedlejšího stolu sedí holandský námořník a jeho ohromný kamenný druh, od nich zní slova, která pak Nikolaj Apollonovič slyší po cestě domů od (již viditelné) sochy Měděného jezdce: "Я рыблю без возврата!" Na tomto místě cituje Elsworth Starikovovou, která vidí Měděného jezdce na jedné straně spjatého s revolucí i s reakcí, a zároveň jako (u Puškina) "symbol strašlivé moci ruského státu, který poráží nepřátele a zároveň ničí svoje děti... Celý systém vztahů je shrnutý v mýtu o Saturnovi - otci, který požírá své děti a dítěti, které požírá svého otce."<sup>34</sup> Nejzřejmější obětí Jezdce je v románu Dudkin, alter ego Puškinova Jevgenije - nejenže Dudkin připisuje svou neurózu alkoholu a kouření (to Bludný Holanďan naučil obyvatele Petěrburgu pít a kouřit!), po návštěvě Jezdce se Dudkin (jemuž v žilách začne proudit roztavené železo) odhodlá zabít Lippančenka a definitivně zešílí.

Možná není bez zajímavosti, že neúspěšný sebevrah Sergej Lichutin je se svými rodiči kvůli svatbě se Sofií Petrovnou rozkmotřen - když nemá otce ani syna, na něž by vztáhl ruku, pokusí se zabít alespoň sebe.

### Dvojníci a podvojnost

Téma dvojnictví bylo v ruské literatuře velice populární (můžeme zde snad vystopovat vliv německé romantiky), nejvíce se mu věnovali Gogol a Dostojevskij. Zejména první jmenovaný měl jistě určující vliv na zpracování tohoto tématu v Petěrburgu. Dvojnictví je zde často redukováno na velmi specifické shodné fyzické znaky, psychické vlastnosti a různé fobie, přirovnání.

Obě hlavní postavy jsou samy sobě navzájem i dvojníky, ať už jde o identické uši a čelo, o sklerózu, roztržitost a samomluvu, o plynatost, o strach z prostorů či vůbec o pokračování či subsistování Apollona Apollonoviče v jeho synovi. Dokonce i zcela shodně reagují na lokajovo vyrušení - oba se probírají knihami.

Szilárdová hovoří o groteskních metamorfózách Nikolaje Ableuchova, který před zrcadlem pozoruje, jak mu rostou uši (narážka na ohromné uši senátora). Nikolaj Apollonovič je navíc Dudkinovou vzpomínkou - "Alexandr Ivanovič si s údivem vzpomněl, že ta osoba (= Lippančenko) je Kolječka" - svázán s Lippančenkem, kterážto paralela je posílena i znaky dětství, androgynismu a kontrapunktem k senátoru Ableuchovovi, a to jak eufonickým, tak motivy čelní kosti (u Apollona

---

<sup>34</sup> J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 98-9.

Apollonoviče výrazná, u Lippančenka jakoby nebyla).<sup>35</sup> Dodejme, že i Ableuchov mladší i Lippančenko jsou také několikrát přirovnáni k pavoukovi. Čelní kostí je však Nikolaj Apollonovič svázán spíše s otcem než s Lippančenkem; rovněž bychom našli velmi mnoho znaků dětství nejen u senátorova syna a u Lippančenka, nýbrž (a snad i více) i u Apollona Apollonoviče.

Dudkin je provázán s Lippančenkem - oba jsou na mnoha místech označování femininy (osoba, figurka), v obou jsou vidět mongolské a semitské rysy, oba mají dvě jména (Dudkin možná dokonce tři - Gorelskij, Pogorelskij, nebo obojí). Dvojnictví můžeme hledat dokonce i mezi Dudkinem a Lichutinem - tito jsou svázání idiotským výrazem (Dudkin u Lippančenka, Lichutin po oholení knírku). Kategorii chladu a potíží se srdcem je Dudkin zase propojen se senátorem (ovšem jeho horečky jako by jej naopak stavěly do zřetelné opozice vůči reprezentantu chladu); s ním a s jeho synem jej dále spojuje roztržitost a podivné vidiny.

Obě důležité ženy románu, Lichutinová i Anna Petrovna, mají rovněž společné podstatné znaky - obě mají stejné patronymikum, obě chodí v černém (u Sofie Petrovny na to lze usuzovat z očekávání Nikolaje Apollonoviče při schůzce v sadu), obě jsou nevěrnice a trápí své manžely, obě se s nimi usmířují ve scénách, které autor zahaluje tajemstvím.

Stejně jako Dudkin a Morkovin má více jmen i další záhadná postava: perský poddaný Šišnarfijev či Šišnarfne je Enfranšiš.

Sofie Petrovna ve svých snech dělá z Nikolaje Apollonoviče dvojníka Germana z Pikové dámy a ze sebe dvojnici Lízy.

Její manžel je zase ve scéně na ulici dlouhou dobu popisován tak, že čtenář získá dojem, že jde o "dlouhého a smutného", tedy o Krista. Po pokusu o sebevraždu je Lichutin popsán jako печальный и бритый ve zjevné narážce na Kristovo epiteton constans.

Do role dvojníka Nikolaje Apollonoviče se staví Morkovin. Nejprve mu řekne, že jsou pokrevními bratry, neboť je senátorovým levobočkem, později jejich bratrství redukuje na ideové, protože oba jsou přesvědčením teroristé.

Poněkud groteskní charakter má (možná již vykonstruované) dvojnictví osob propojených nespavostí: zatímco Dudkin se za bezesných nocí zřejmě věnuje četbě Apokalypsy, šedý lokaj si v takových chvílích nahlas přeřkává seznam s rozmístěním senátorova inventáře.

Dvojníky vytváří sám Petěrburg, jehož ulice z lidí dělají stíny a ze stínů lidi.

Na rozdvojení duše Nikolaje Apollonoviče na dvě samostatné veličiny autor dokonce výslovně upozorňuje: jde o bohupodobný led (jímž je provázán se svým otcem) a žabí břечku. Podvojnost je tu navíc autorem popsána jako jednoznačně ženská vlastnost, zatímco symbolem muže je jednota.

<sup>35</sup> Л. Силард: *Между Богом и грамматикой (еще о Петербурге)* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 221-236.

Sám sebe senátorův syn štěpí na skutečného Nikolaje Apollonoviče a na Červené domino. Jeden Nikolaj Apollonovič páchá teror na druhém: socialista na šlechtici, mrtvola na zamilovaném; jeden je uvědomělý a druhý není.

Podvojnost duše Sofie Petrovny je popsána takto: "нервность движений -- и неуклюжая вялость; недостаточность лобика и чрезмерность волос;"<sup>36</sup> věrnost ženského srdce a hojnost pánských návštěv.

I Lippančenko je dvojí - ač muž, je neustále označován femininem "osoba"; i on má druhé jméno, Mavrokordato; je Řekem z Oděsy i Španělem z Grenady; je okouzlujícím společníkem, ovšem umí být i neuctivý a nešetří děsivými výhrůzkami; je strašným vůdcem strany a také dítětem a nedochůdčetem; přes nesympatie, které vzbuzuje téměř u všech postav i u vypravěče, dokáže něžně hrát a zpívat.

Všechny hlavní postavy románu jsou v rozporu samy se sebou, rozdvojené. Již samo město Petěrburg sjednocuje Východ (chaotické ostrovy a ostrovany s mandžuskými čepicemi) i Západ (přímé linie uspořádaného okolí Něvské třídy), spojuje literární tradice "elegantní imperiální metropole, asociované s Puškinem, a přízračného, mlhou zahaleného města Gogola a Dostojevského."<sup>37</sup> Petěrburg je vedví od příjezdu Mědeného jezdce. Apollon Apollonovič se vyznačuje vášní k přímkám a krychlím, čili k abstraktním teoretickým předmětům na jedné straně, a zároveň neustálým vzpomínáním na Annu Petrovnu na straně druhé. Nikolaj Apollonovič leží v Kantovi, ovšem je k zbláznění zamilovaný do Sofie Petrovny (u obou Ableuchovů je často zdůrazňována opozice racionálního a iracionálního). Podvojnost Nikolaje Apollonoviče můžeme hledat i v rovině symbolické: Elsworth zmiňuje, že velmi často je mladý Ableuchov vyobrazen na mostě - spojenci mezi uspořádaným carským Petěrburgem a zdivočelými revolucionářskými ostrovy. "Oba Ableuchovové jsou typickým příkladem toho, co Bělyj ve svých teoretických esejích označoval jako krizi evropské kultury, a symptomy, které se u nich projevují, jsou v dokonalém souladu s dualitou samotného města."<sup>38</sup> Dudkin je pak, jakožto výplod senátorovy mozkové hry Ableuchovovým synem stejně jako Nikolaj Apollonovič, a spolu tak de facto tvořili bratrskou dvojici.<sup>39</sup> S Ableuchovy je propojen ještě tím, že ze svého pobytu v Jakutsku zná jen jednu kategorii - kategorii ledu. Když Dudkin zabije svého "otce" Lippančenko, jakoby tak na sebe vzal břímě otcovraždy, které musí v románu nést mladý Ableuchov.

Za povšimnutí stojí rovněž alteria ega samotného Krista - ten je v románu zahalen do bílého domina, stejného oblečení (jen jiné barvy), jaké nosí Nikolaj Apollonovič. Toho navíc ve snu vidí

<sup>36</sup> Kapitola СТРОЙНЫЙ ШАФЕР КРАСАВЕЦ

<sup>37</sup> J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 98.

<sup>38</sup> Tamtéž, str. 96.

<sup>39</sup> Elsworth dokonce zmiňuje Helene Hartmannovou, podle níž lze na Dudkina nahlížet jako na "astrální tělo" Nikolaje Apollonoviče. Viz Tamtéž, str. 236.

jeho otec jako ukřižovaného. Na ukřižovaného si ovšem také rád hraje Dudkin. Celá scéna cesty Nikolaje Apollonoviče s Lichutinem je podle Elswortha parodií cesty na Golgotu.<sup>40</sup> Lichutin vidí Nikolaje se svatozáří, při omluvě za otevření dopisu dostává odpověď "Nevěděl jste, co činíte", ovšem protože Nikolaj Apollonovič neuznává svou vinu na plánu otcovraždy, neslyší (jak sám očekává) žádný hlas, který by mu pravil: "Pro mne jsi trpěl, stojím při tobě", neboť, jak nám říká autor, "trpěl jen pro sebe".

Pozoruhodný závěr činí Elsworth: "při bližším pohledu jsou všechny zjevné alternativy, na nichž je román založen, redukovatelné na identitu. Východ a Západ, revoluce a reakce, otec a syn - to nejsou protiklady, nýbrž soupeřící ztělesnění jediného principu: mongolismu."<sup>41</sup> Za příklad dává východní původ Ableuchovů, známý čtenáři od prvních řádek románu, senátorovu vizi "druhého prostoru", v níž se mu syn zjeví jako Mongol popírající existenci jakýchkoliv pravidel a paragrafů, a podobnou vizi jeho syna, v níž se mu Turanec zjeví jako jeho otec a čtenář vidí, že oba Ableuchovové slouží stejné síle. Princip redukování protikladů na identitu nachází Elsworth jak v postavách, tak v zápletkě (antiklimax narativní linie týkající se Nikolajovy otcovraždy), tak i v detailech - žlutá barva na domu Ableuchovových, mongolská krev v každém Rusovi, japonské krajinky v pokojích Sofie Petrovny, a mnoho dalších. "Co však mezi těmito všezahrnujícími typy obrazů vzbuzuje nejvíce pozornosti, je jejich kruhovost. Čím dále sledujeme jejich větvení, tím evidentnější je, že všechny cesty nás vedou zpět k výchozímu bodu: začarovaný kruh, který tvoří uzavřená lebka Apollona Apollonoviče, jeho dům, samotné město, historie Ruska... Všechny volby jsou ve výsledku tímtéž, a obyvatelstvo na ulicích, stejně jako čtenáři knihy, stále 'cirkuluje'..."<sup>42</sup> V souladu s touto tezí o návratu k výchozímu bodu interpretuje Elsworth rovněž epilóg, v němž nacházíme mladého Ableuchova v Egyptě a poté při studiu Skovorody, jako zobrazení "Věčného návratu."<sup>43</sup>

Jako alternativu k tomuto závěru nabízíme již výše zmíněný návrh: opozita si mohou vyměňovat role, mohou se prolínat, mohou na nich participovat jedni a titíž lidé, mohou být dokonce vnímána jako svůj vlastní protiklad - znamená to však, že jejich boj nikdy neustane, že právě zredukování na jednotu se bytostně vzpírají.

### Nestálost

Zvláštního rysu Bělého románu, který souvisí i s tématem dvojníků a podvojnosti postav, si všiml již jeden z prvních recenzentů, Nikolaj Berd'ajev. "... dekrystalizace všech věcí na světě,

---

40 J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 108.

41 Tamtéž, str. 100.

42 Tamtéž, str. 103.

43 Tamtéž, str. 111.

narušení a mizení všech pevně ustanovených hranic mezi předměty... ztrácejí se pevné hranice, které oddělují jednoho člověka od druhého a od předmětů okolního světa... Jeden člověk přechází do druhého člověka, jeden předmět přechází v druhý předmět, fyzická úroveň v úroveň astrální, myšlenkový proces v proces reálný... Vše přechází ve vše, vše se mísí a prolíná."<sup>44</sup> Veškeré toto rozdvajování a proměny v něco jiného Berďajevovi připomínají Hoffmana.

Zejména co se týče lidí, je toto tvrzení snadno ověřitelné a postačí pro něj výše zmíněné příklady. Co se týče neživých předmětů (na rozdíl od předmětů, které ožívají a nejsou již tedy pouhými předměty, jako například Lippančenkovy kalhoty, které jsou ve skutečnosti Dudkinem), zdá se spíše, že to ony jsou tím stabilnějším elementem románu. Můžeme se spolehnout, že Něvský prospekt bude týž a tytéž budou i buřinky a ramena proudící po něm, stejný zůstává kamenný vousáč v průjezdu, dlouhonohá bronzová socha a stínítko lampy v domě Ableuchovových (a vůbec výzdoba všech pokojů popisovaných v románu), voda v Mojce plná bacilů a lvi na mostě přes tuto vodu. Zdá se, že nestálost vnímá autor zejména jako vlastnost lidské mysli. Tato nestálost zřejmě není projevem nějakého vývoje, postavy nesměřují svým pohybem k nějakému cíli, spíše se neustále navracejí, opakují své nepravidelné pulsace, nedá se vystopovat nějaký výsledek. Každá postava by tak z tohoto úhlu pohledu byla ztělesněním mongolského principu - chaosu.

"Stálo by za to položit si otázku o celkové struktuře 'Petěrburgu', v níž je očividný záměr autora určitým způsobem harmonizovat chaos bytí, který měl před očima..." Podle Piskunova se nejedná o harmonii renesančního typu (uspořádanost, celistvost všeho, co existuje), nýbrž o "harmonii jiného druhu, která je postavena na barokním spojování protikladných principů, na jejich vzájemných groteskních proměnách, na konfliktně-dramatickém, napjatém vztahu obsahu a formy."<sup>45</sup> Dále upozorňuje na ideu pohybu, procházející celým textem a vytvářející jeho strukturu.

I Langen praví, že "Petěrburg je tedy románem proudění."<sup>46</sup>

Přirovnání k baroknímu spojování se nám jeví jako velice zdařilé, v románu jako bychom byli svědky zbudování rozsáhlých kontrapunktů: protikladné motivy se neustále proměňují, opakují, převracejí, doplňují navzájem, mizí a opět se vynořují, někdy jejich nástup slyšíme jen v náznaku, a přesto je tento (zdánlivý) chaos konstruován tak, že nám nikde nic nechybí ani nepřebývá.

### Subjekt a objekt

Přezkoumávání vztahu subjektu a objektu stojí u zrodu moderní filosofie. Descartovo bádání, které za nezpochybnitelný základ veškerého vědění prohlásilo "*Ego cogito*", ostře (a nejspíš již

44 Н. Бердяев: *Астральный роман* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 411-418.

45 В. Пискунов: *О некоторых формах движения в "Петербурге"* А. Белого in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 173-180.

46 T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 85.



nenávratně) rozdělilo celý svět na subjekt a objekt. Vystává ovšem problém, jak může subjekt, který není se světem mimo sebe v žádné spojitosti, tento svět poznávat. Právě tento problém formoval filosofii následujících staletí - Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, ti všichni začínali své stěžejní práce právě u vztahu subjektu a objektu.

Andrej Bělyj byl důkladně obeznámen (nejen) s dílem Immanuela Kanta, vášnivým studentem jeho díla je i Nikolaj Apollonovič Ableuchov. Kant způsobuje svým chápáním subjekt-objektového vztahu revoluci: nikoli předmět (objekt) formuje své poznání (subjekt), nýbrž poznání formuje svůj předmět, subjekt formuje objekt. Každý poznatek má totiž dvě složky - empirickou a formální. Zatímco empirická je nahodilá (tudíž na ní nelze žádné jisté poznání postulovat), formy poznání jsou apriorní, zkušeností nezatížené, tudíž naprosto jisté. Nezpochybnitelná jistota našeho poznání je zaplacená daní v podobě nepoznatelnosti *Ding an sich*; formy poznání jsou formami *našeho* poznání, poznáváme tedy pouze svět jevů, resp. předměty možné zkušenosti, a to, co je za jevy, je pro nás nepoznatelné.

Podle Vladimira Alexandrova<sup>47</sup> symbolisté v podstatě karteziánský dualismus odmítají. V symbolistické literatuře cítí jakousi jednotu mluvčího a světa, který jej obklopuje, což dokládá mj. esejem Andreje Bělého "Магия слов". Později (když předloží problém symbolického románu jako konflikt mezi první osobou jakožto kognitivním základem symbolistů, základním způsobem jejich vyjadřování a třetí osobou jakožto tradiční románovou formou, základem Bachtinovy polyfonie<sup>48</sup>) píše, že v Bělého pracech (za něž v jeho článku vystupuje zejména román "Petěrburg" a také "Druhá symfonie" a "Stříbrný holub") "jsou autorovy či vypravěčovy lyrické odbočky symbolickými vjemy, které jej povyšují *nad* fiktivní svět jeho postav."<sup>49</sup> Bělého řešení onoho "pnutí mezi lyrickým a polyfonním" by podle něj spočívalo v radikálním přehodnocení aktu psaní. V kapitole "Ты его не забудешь вовек" se dozvíme, že autor i jeho postavy podléhají mozkové hře. Mozková hra způsobila, že Dudkin začal existovat jakožto reifikace myšlenek Apollona Apollonoviče. Uznání existence požaduje autor i pro produkty své mozkové hry, jimž přisuzuje stejnou reálnost jako věcem či osobám čtenářova světa. Za prvé se tak stírá rozdíl mezi reálným a nereálným, a za druhé se tak ukazuje, že symbolické vjemy z pasáží v první osobě a pasáže ve třetí osobě, zabývající se postavami, pramení ze stejného transcendentálního zdroje, kterým je vyšší jednota odstraňující napětí mezi jednotlivými narativními poli.

Není vůbec zřejmé, nakolik se (zda vůbec) autor či vypravěč Petěrburgu skutečně povyšuje nad

47 V. E. Alexandrov: *Andrej Belyj and the Problem of the Symbolist Novel* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 9-16.

48 "Podle Bachtina je román jako žánr v radikální opozici vůči 'autoritativnímu' slovu archaických literárních forem jako epos, či různé druhy posvátných náboženských nebo kněžských diskursů. A já tvrdím, že právě toto je ten druh slova, o který symbolisté, a zejména metafyzičtí symbolisté, jako Bělyj, usilovali." Tamtéž, str. 12.

49 Tamtéž, str. 14.

své postavy,<sup>50</sup> nicméně Alexandrovův příklad nás navádí na dobrou stopu - Apollon Apollonovič ze svého vědomí vytváří Dudkina, je to čistě jeho subjektivní myšlenkový pochod, který teprve určuje budoucí stav objektivní reality; a tento jeho výtvar se také jako jakýkoliv jiný prvek objektivní reality chová (podobné to bude s výtvozem dětské mysli Nikolaje Apollonoviče, Peppem - ten je Lippančenkem prohlášen za zatčeného). Co je ještě zajímavější, Apollon Apollonovič Dudkina teprve poté, co jej stvořil, poznává. Tento postup je pak přirovnán k postupu samotného autora - i výplody jeho mysli si nárokují stejnou objektivní skutečnost, jako cokoli jiného kolem nás. Poznávající subjekt apriorně určuje svůj poznávaný objekt. I proto před sebou Apollon Apollonovič vidí vždy dva prostory - jeden normální a jeden jako síť z linií, svého zamilovaného útvaru. Těžko říct, zda tyto románové skutečnosti svědčí ve prospěch teze o odmítnutí karteziánského dualismu, či spíše naopak pro ponechání či dokonce potvrzení tohoto rozlišení a jeho poněkud kantovskou interpretaci.

Langen si všímá pasáží, kde se hovoří o "subjektu" a o karyatidě, v níž spatřuje kombinaci "čistého subjektu (pozoruje vše) s čistým objektem (kámen je paradigmatickým věčným)", a na těchto místech nachází roztržku tohoto rozlišování na subjekt a objekt, kde oba zanikají, ať je to proto, že subjekt přestává pozorovat, či kvůli výbuchu bomby. "Bělyj v Petěrburgu vědomě otrásá naši důvěrou v rozlišování subjektu a objektu, odlišování jednoho slova od druhého, jednoho obličeje od druhého, jednoho těla od druhého, jedné věci od druhé. Mohou se jevit jasně a distinktně, ovšem tento jev odráží naši vlastní potřebu vtisknout pořádek břecce našich percepce; neodráží věci o sobě."<sup>51</sup> Opět není úplně jasné, nakolik nepřesné rozlišování mezi jednotlivými objekty může otrásat důvěrou v rozlišování subjektu a objektu, ovšem poslední Langenova citovaná věta jakoby znovu svědčila pro kantovskou interpretaci subjekt-objektového vztahu.

"V Bělem je tragické rozštěpení mezi bytím a vědomím, přičemž bytí je chaotické a vědomí mrtvé," praví Voronskij, a jako příklady mrtvého rozumu (suchého, neživotného a mechanického aparátu) dává mj. senátora Ableuchova.<sup>52</sup> Domníváme se, že nelze ztotožňovat vědomí a rozum (který by snad sám o sobě ještě mohl být chápán jako mrtvý, budeme-li se dívat jen na jeho "západní" aspekt - přílišnou abstrakci). Dokonce i samotný Voronského příklad, senátor Ableuchov, jej usvědčuje z omylu - právě senátorovo vědomí plodí Dudkina, jednu z hlavních postav románu; jeho vědomí udržuje v chodu celý Úřad, který je za jeho nepřítomnosti zcela ochromen; jeho vědomí podniká výlety do druhého prostoru. Zvláštností jeho mozkových her je to, že pokračují vně jeho hlavy, je jako Zeus. Toto velice plodné vědomí je zatěžko označit slovem "mrtvé". Nicméně že bytí (objekt) je chaotické, je postřeh docela cenný, zvláště uvědomíme-li si, proč tomu tak je. Pokud

<sup>50</sup> Dokonce se domníváme, že například kapitola "Наша роль" svědčí spíše o přesném opaku.

<sup>51</sup> T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 66.

<sup>52</sup> А. Воронский: *Мраморный гром* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 765-793.

přijmeme teorii, která se zdá být v románu uváděna v život, totiž že objekt vzniká ze subjektu (bytí vzniká z vědomí), pak jaké jiné bytí, než chaotické, může vzniknout z chaotického a rozštěpeného vědomí (a s jiným než rozštěpeným vědomím se v románu nesetkáváme)?

O převrácení vztahů mezi subjektivním a objektivním hovoří i Szilárdová. Nejzjevnější je podle ní právě v Petěrburgu, "kde leitmotiv 'mozkové hry' (...) propojuje hlavní postavy jakožto nezávislá soběstačná vědomí s vědomím vypravěče... Čili vědomí, i to nejvíce fantasmagorické, je objektivní realitou, zatímco fenomény vnějšího světa jsou pouze jeho produkty..."<sup>53</sup>

### Citace a reminiscence

Mincová, Bezrodnyj a Danilevskij se ve svém společném článku<sup>54</sup> věnují přímo tématu citací petěrburské literatury u symbolistů. Petěrburská literatura je podle nich zvláštním souborem, který se od jiných odlišuje nejen svým tématem, nýbrž i poetikou či společným petěrburským mýtem (viz níže). Symbolisty byla petěrburská literatura ještě více zpříznačena častou citací dřívějších petěrburských textů: "Petěrburský text XIX. století se stává nositelem jediného uměleckého jazyka, jenž v symbolistických dílech hraje vážnou roli *interpretačního kódu*." Petěrburská klasika se stává sama o sobě tématem děl symbolistů a získává statut jakési "třetí skutečnosti", vedle světa idejí ("idea" Petěrburgu) a jejich materiálních ztělesnění (historie a život Petěrburgu apod.). Aby citovaný text plnil svoji funkci, bylo třeba, aby jej čtenář poznal jako citát, a aby jej poznal jako citát z právě oné skupiny textů. Jádrem onoho "petěrburského textu" nebylo podle autorů příliš rozsáhlé: Měděný jezdec, Piková dáma, Petrohradské povídky Gogola, Chudí lidé, Dvojník, Bytná, Zápisky z podzemí, Zločin a trest, Idiot a Výrostek; vedle nich ještě několik textů šifrujících města přízračná, velká, úřednická ad. Do petěrburského textu ovšem patří také Falconetův památník a jiné architektonické či sochařské památky; a také díla, v nichž je uplatněn motiv masky, maškarády. Na příkladech autoři poukazují, že by některá místa z děl mladších symbolistů zůstala zcela nesrozumitelná, pokud bychom nebrali v úvahu tuto jejich funkci.

Elsworth svůj úctyhodný výčet referencí<sup>55</sup> uzavírá slovy: "Jakmile si čtenář uvědomí románovou

53 L. Szilard: *Andrej Belyj and Symbolist Prose* in: N. A. Nilsson (ed.): *The Slavic Literatures and Modernism*, Stockholm 1987, str. 95-112.

54 З. Минц, М. Безродный, А. Данилевский: *"Петербургский текст" и русский символизм* in: Труды по знаковым системам 18, Тартуский государственный университет, 1984, str. 78-92.

55 Wagnerův "Der Fliegende Holländer" (přízračná loď, která nemá přístav), "Anna Karenina", "Měděný jezdec" (Dudkin - Jevgenij, Jevgenijovy verše Ни то, ни се, ни житель света, ни призрак мертвый), Goethův "Erlkönig" (otec nezachrání syna, jedoucího na koni), Puškinův "Каменный гость", Čajkovského "Piková dáma" (Sofie Petrovna - Liza, Nikolaj Apollonovič <nerovná se> German, German si na maškarním plese čte dopis od Lízy), Gogolova "Нěвскá třída" + neustálé metonymie, "Plášť" (Apollon Apollonovič - Akakij Akakijevič, "důležitá osoba"), "Бěси" a "Братіи Karamazovi" Dostojevského (revoluce a otcovražda; Nikolaj Apollonovič + Morkovin - Raskolnikov + Marmeladov, ale taky Smerďakov a Ivan, a také Porfirij Petrovič + Raskolnikov; senátor zachraňuje dívku po plese - Raskolnikov nezachraňuje dívku; božský led Nikolaje Apollonoviče - Stavrogin) viz: J. D. Elsworth: *Andrej Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 103-105.

tendenci k takto hojným ozvukům, začne vidět podobnosti i tam, kde si již nemůže být jist, zda byly plánované autorem,"<sup>56</sup> a jako příklad dává spuštění bomby Nikolajem Apollonovičem ze strachu, že už by to jindy nemusel dokázat - podobně se k vraždě odhodlává Raskolnikov. Podle Elswortha taková jistota ani není důležitá, jde zejména o uvědomění si možnosti nekonečného srovnávání čehokoliv s čímkoliv. "Tím vykonává soustava literárních aluzí přesně tutéž funkci, jako soustava zaměnitelných postav podřízených jednomu mýtu, nebo všeobecná síť vzájemně na sebe odkazujících obrazů. Žádný předmět či epizoda nestojí s fenomenologickou zřetelností sám za sebe, nýbrž vždy může být vztažen k jinému a nakonec jím být nahrazen. Čtenář tak získává pocit neustálého *déjà-vu*, pocit, že vše, co se děje, se již nesčetněkrát stalo a zůstalo uchováno ve vzdálených chodbách paměti."<sup>57</sup>

Nemálo podobností s díly Dostojevského rovněž vypisuje Gidoni:<sup>58</sup> dialogy senátora a jeho syna připomínající rozhovory Fjodora Karamazova a jeho syna Dmitrije, rozhovor Nikolaje Apollonoviče s Morkovinem podle vzorů Ivan Fjodorovič se Smerďakovem a Raskolnikov s Porfirijem Petrovičem či Svidrigajlovem a další. Co se týče symbolizace Petěrburgu spatřuje zase podobnosti s Alexandrem Blokem, a dává příklady obrazů podobných si zejména užitými barvami a prostředím (průjezdy, rohy ulic, Vasiljevský ostrov aj.).

Vj. Ivanov považuje citace a reminiscence z Dostojevského za příliš časté, dokonce hovoří o "zneužívání" a "neschopnosti ovládnout jeho styl".<sup>59</sup> I Berďajevovi se jeví závislost na Dostojevském jako přílišná.<sup>60</sup> Golikovovi zase vadí zastínění Ableuchova obrazem Karenina (tento je dle něj navíc, na rozdíl od senátora, postavou ukončenou a ucelenou, nikoli jen pouhou abstrakcí).

Ozvuky rozhovorů Porfirije Petroviče s Raskolnikovem jsou v románu nalézány velmi často, Drozda jeden z nich například vidí v dialogu Lippančenko s Dudkinem.<sup>61</sup>

Langen si všímá předobrazů Apollona Apollonoviče v různých dílech ruské literatury: starší princ Bolkonskij z Vojny a míru, Ivan Iljič ze Smrti Ivana Iljiče a Alexej Karenin, Akakij Akakijevič a "důležitá osoba" z Pláště.<sup>62</sup>

Poljanin označuje "Měděného jezdce" přímo jako leitmotiv románu.<sup>63</sup>

Naproti tomu Drozda v souladu se svou teorií o groteskním přehodnocení všech hodnot v

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 105.

<sup>57</sup> Tamtéž, str. 105.

<sup>58</sup> А. Гидони: "Омраченный Петроград" in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 432-446.

<sup>59</sup> В. Иванов: *Вдохновение ужаса* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 401-410.

<sup>60</sup> Н. Бердяев: *Астральный роман* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 411-418.

<sup>61</sup> М. Drozda: *Belyj: Petrohrad* in: týž: *Narativní masky ruské prózy*, Praha 1990, str. 225-252.

<sup>62</sup> T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 89-90.

<sup>63</sup> А. Полянин: "Петербург" in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 382-390.

románu považuje časté zjevování Měděného Jezdce za opakované výstupy "směšného strašidla."<sup>64</sup> Podobně prý Bělyj zachází i s Gogolem (z jeho hrdinů nacházíme v textu pouze jejich části, jednotlivé orgány či kusy garderoby, "zůstaly jakési mnohočetné *partes pro toto*"), Dostojevským (z jehož románu v Petěrburgu podle Drozdy zůstalo "holé existování na prahu nebytí"), s tématem konfliktu otců a dětí (v románu prý nejde o skutečný ideový střet), s Annou Kareninovou (na jejíž protějšek v románu, Annu Petrovnu, pozapomněli jak autor, tak i postavy).

Poněkud ojedinělé nálezy citací ve svém článku prezentuje Civjan.<sup>65</sup> Obraz vybuchování lidí, které považuje za leitmotiv románu od jeho páté hlavy počínaje, má podle něj původ v dobových vtipech a filmových groteskách, tato domněnka je velmi posílena citátem Bělého, týkajícím se Blokova díla "Neznámá": "bez souvislosti, bez cíle, bez dramatického smyslu, měkce dští na nás zmírající duše řadu svých obrazů: *symbolismus, to je řada kinematografických asociací*, nesvázanost - to je smysl blokovského dramatu..."<sup>66</sup>; obraz člověka, který je bombou, pak Civjan nachází v díle Gilberta Chestertona "Muž, který byl čtvrtkem." V Petěrburgu rovněž nachází "kosmičnost" raných filmů. Nemotivovanost jejich syžetů, osvobozenost od zvykových či psychologických motivací a jejich "němost" (absence vypravěče) měly hluboce zapůsobit na Bělého, "jenž při tvorbě Petěrburgu vědomě mířil ke kompoziční i logické neupravenosti románu."<sup>67</sup>

Po tomto soupisu se nám zdá Elsworthův závěr zcela na místě: v Petěrburgu opravdu můžeme hledat aluze téměř všude a je zatěžko si představit, že by někdo mohl podat úplný soupis děl, která jsou v románu (ať už vědomě či nevědomě) připomínána.

### Dva světy

Komentátoři často mluví o dvou rovinách románu - o reálné a nereálné (nadreálné), o všední a astrální, padají výrazy jako "mystické", "symbolické", "kosmické", "gnostické", "antroposofické"... Například: "Jako obecné pravidlo všech Bělého děl lze konstatovat, že vše, co zobrazuje, se děje jakoby na dvou základech, nebo aspoň má dvojí význam, reálný a mystický;"<sup>68</sup> nebo: "Spojení viditelné, hmatatelné materiálnosti a mystické nereálnosti je tím hlavním v poetické struktuře 'Petěrburgu'."<sup>69</sup> Podívejme se, o jaké pasáže se mohou tyto závěry opírat.

Nejpodstatnější by snad mohla být podkapitola, která nám již svým názvem poskytuje vodítko:

64 M. Drozda: *Петербургский гротеск Андрея Белого* in: *Umjetnost Riječi* 1981, str. 133-154.

65 Ю. Цивьян: *К происхождению некоторых мотивов "Петербурга" Андрея Белого* in: *Труды по знаковым системам* 18, Тартуский государственный университет, 1984, str. 106-116.

66 А. Белый: *Обломки миров* in: Ю. Цивьян: *К происхождению некоторых мотивов "Петербурга" Андрея Белого* in: *Труды по знаковым системам* 18, Тартуский государственный университет, 1984, str. 106-116.

67 Ю. Цивьян: *К происхождению некоторых мотивов "Петербурга" Андрея Белого* in: *Труды по знаковым системам* 18, Тартуский государственный университет, 1984, str. 106-116.

68 С. Аскольдов: *Творчество Андрея Белого* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 488-513.

69 Л. Долгополов: *"Мне вечность - родственна"* in: А. Белый: *Петербург*. Москва, Тула 1989, str. 5-40.

"Второе пространство сенатора." Apollon Apollonovič totiž vždy vidí dva prostory (ještě dříve se rovněž hovoří o tom, že senátor vidí dva prostory, v tomto prvním případě je jeden prostor normální a druhý je sítí z linií): první prostor je materiální, a druhý prostor ne že by byl duchovní, je taky materiální... V prvním prostoru vidí čtyři stěny pokoje a čtyři stěny kočáru (a taky se v něm s neuvěřitelnou pečlivostí svléká, voní se kolínskou a provádí cviky švédské gymnastiky); v druhém prostoru stěny mizí, jeho postel se ocitá nad bezčasou prázdnotou, před očima se mu mihotají obrazce a obrysy, vidí vesmír zvláštností. Tento vesmír vzniká ještě před spánkem. Někdy senátor vidí koridor začínající od jeho hlavy, tedy svou hlavu prodlouženou do nekonečna, jakoby se díval nikoli očima, nýbrž centrem hlavy, jakoby nebyl Apollon Apollonovič, nýbrž *cosi*, usazené v mozku, a toto *cosi* probíhá chodbou až do bezedné propasti. "To byl druhý prostor senátora - země každonočních senátorských výletů..." Následuje senátorův pochod do zrcadlového sálu, kde se setkává s Mongolem podobajícím se jeho synovi (podrobněji popsáno výše), a pak se stane skandál: vítr vyfoukne vědomí Apollona Apollonoviče z Apollona Apollonoviče; Apollon Apollonovič vyletí do prostoru nad svou hlavou (která se ukáže být planetou Zemí) a rozletí se na jiskry. Apollon Apollonovič nakonec pochopí, že celý tento výlet (po koridoru, po sálu i po jeho hlavě) byl snem.

I vědomí Nikolaje Apollonoviče se při studiu odděluje od svého nositele a stává se lampičkou, sluncem vědomí, tvůrčí existencí. I Nikolaj Apollonovič má snové vidiny - návštěva prapraděda Ab Laje, Turance podobného otci; jeho netělesné já rovněž cestuje vesmírem (k Saturnu - otci). Dudkinovi také vypravuje o zážitku, v němž se stal bombou a rozletěl se na části; bomba se posléze stane jeho hlavou a přebírá jeho vědomí (anebo ona se stává jeho vědomím), myslí za něj. Pocit, že vybuchuje, jej dokonce přepadne i při vynucené cestě k Lichutinovi.

Dalším, kdo se nadmíru uzavírá do světa vlastního vědomí a je tak obětí tíživých halucinací, je Alexandr Dudkin. Jeho stavy jsou připsány působení alkoholu a nikotinu - tedy "dárku" Petra Velikého obyvatelům Petěrburgu (ovšem při čekání u Lippančenska Dudkin přemýšlí o tom, že pijana z něj udělala právě tato osoba). Vidí v sobě ztělesnění provokace, před kterou se snaží utíkat, ovšem sám sobě uprchnout nedokáže. Stejně jako u Nikolaje Ableuchova, i jeho myšlenky se osamostatňují, myslí se samy. S Ableuchovy jej spojuje samomluva, Dudkin má za to, že se sám promluvil až k paranoie; svou uzavřenost do vlastního světa ještě zdůrazňuje v rozhovoru s Nikolajem Apollonovičem - hádá se sám se sebou, partner v diskuzi pro něj nemá význam, neposlouchá cizí myšlenky. Tato zvláštní vlastnost je však spojena s jakýmsi odcizením, Dudkinovi připadá, že jeho já není já, ačkoliv by chtěl, aby to bylo já. Není si již ani jistý, zda šel po schodech doopravdy, nebo jenom ve snu, zda byl v Helsinkách doopravdy nebo jen ve snu přemlouván k jakémusi hroznému činu, zda jej vykonal či nikoli. V druhé polovině románu jej často pronásleduje přízrak Měděného Jezdce. Svě halucinace (které přerušují záblesky vědomí, v nichž se vidí

uprostřed čtyř kolmých stěn) si uvědomuje a bojí se jich, nicméně je s nimi do jisté míry smířen, po odchodu Sťopky, kdy v pokoji zůstane jenom s Šišnarfnem (který, jak se později ukáže, je sám pouze Dudkinovou halucinací), se na jejich příchod dokonce duševně připravuje. Jeho halucinace mu vysvětluje, že tragédií naší situace je právě to, že nežijeme ve viditelném světě, nýbrž v tom neviditelném. I jeho pokoj se na chvíli stává vesmírným prostorem.

V manželech Lichutinových nenacházíme ani náznaky podobných vidění. Možná to souvisí s poněkud dehonestujícím vyjadřováním autora o jejich mentální kapacitě; Sofie Petrovna dokonce výslovně odmítá jakékoliv vzbuzování chaosu ve své osobě, snaží se udržet si bezperspektivnost svých oblíbených japonských krajinek, myslí "na úplně banality"; Sergej Sergejevič je označen za "jednoduchého člověka", kterého nejvíce rozčílí nepochopitelnost jednání Nikolaje Apollonoviče, jeho mozek je popsán jako "prostoduchý", zálibě jeho ženy v neperspektivních krajinkách snad odpovídá jeho averze k zrcadlům.

Na základě Dudkinových vyjádření a kontrastu s Lichutinovými snad můžeme tvrdit, že druhý svět vzniká v každé z postav jako následek přílišné introverze. Tyto druhé světy mají společné to, že jsou jiným neviditelné, obsahují prvky kosmické, mytické, mystické, snové. Autorem jsou nicméně obvykle popisovány stejným způsobem jako všední realita, na první pohled by od sebe jednotlivé světy ani nemusely být rozeznatelné (a postavy je také občas nerozeznávají).

Piskunov pozoruje dvojdomost samotného města - první prostor vidí jakožto plochu Petěrburgu; upozorňuje na případy "snižování" města, jeho pohroužení do hlubin: "Принизились острова, принизились земли и принизились здания; казалось, опустится в воды и хлынет на них в этот миг глубина, зеленоватая муть..." Rovněž připomínání zvláštnosti Petěrburgu, proměn stínů v lidi a lidí ve stíny, sugeruje spolu s všudypřítomnou mlhou obrazy ze záhrobí. "Astrální vršek a infernální spodek"<sup>70</sup> - tak Piskunov oba prostory nazývá, a oba mají společné to, že směřují do propasti. Jím citované případy vyniknou zejména na pozadí Petěrburgu lesknoucího se - jako například při významném dni na začátku třetí kapitoly. Pro onen Piskunovův infernální spodek by svědčil Dudkinův a Šišnarfného rozhovor o tom, že Petěrburg stojí na bažinách a náleží k podzemí, a stejně tak i připodobňování Petra Velikého Bludnému Holand'anovi a "nenávratně hubícího" Měděného Jezdce Smrti; pro astrální vršek zřejmě výše zmíněné snové výlety hlavních postav.

"Pokud hovoříme o podvojnosti Bělého tvorby, neopakujeme ani v nejmenším ošřepanou myšlenku o dvou osnovách Bělého - reálné a nereálné. *Skutečně reálnou, čili sociální skutečnost odrážející trojrozměrnou osnovu Bělyj nezná vůbec.* Každodennost Bělého je reálná pouze formálně, odráží pouze vnějšek života dané sociální skupiny, a i to zhuštěně, groteskně."<sup>71</sup>

<sup>70</sup> В. Пискунов: О некоторых формах движения в "Петербурге" А. Белого in: Андрей Белый Pro et Contra, Milano 1986, str. 173-180.

<sup>71</sup> Ж. Эльсберг: Творчество Андрея Белого-прозаика in: Андрей Белый: Pro et contra, Санкт-Петербург 2004, str.

### Tragédie, parodie, groteska, apokalypsa

Zápletku románu by se dala označit jako detektivka - zabije Nikolaj Apollonovič svého otce, nebo ne? Napětí je v románu posilováno i kompozičně - Elsworth upozorňuje, že čtenář musí urazit dlouhou cestu, než se dozví, v čem spočívá slib mladého Ableuchova straně, než pozná obsah strašného dopisu, apod. "Toto napětí je však autorem zakládáno tak ostentativně a samozřejmě, že má efekt sebareparodie... Totéž se dá říci o klimaktických momentech emočních životů postav,"<sup>72</sup> a za příklad dává scénu usmíření Lichutinových, dojemnou, avšak zároveň absurdní, sentimentální, plnou klišé. Dodejme, že podobně lze nahlížet i na scénu samotného výbuchu bomby, který senátora zažene na "s ničím nesrovnatelné místo", kam se však najednou nutně potřebuje dostat (za otcem či za potřebou?) i jeho syn; či scénu zavraždění Lippančenka Dudkinem. "Strukturou zápletky evokuje Petěrburg obecnou tradici románu devatenáctého století, a zároveň ji neustále rozvrací."<sup>73</sup>

Velmi často se v souvislosti s románem hovoří o Apokalypse. Nejenže o tomto textu mluví samy postavy, nacházíme tu i poněkud skrytější aluze. Jednotlivé obrazy Apokalypsy, které se v románu vyskytují, vypisuje Burkhart:<sup>74</sup> oheň, dým, popel, prach, orel, lev, panter, kůň.

Jako nástroj apokalypsy se v románu přímo vnucuje bomba - ničivá sama o sobě, v našem případě nástroj nejhoršího ze zločinů, otcovraždy. Zajímavé peripetie a vztahy s ní svázané popisuje Elsworth:<sup>75</sup> pochází z ostrovů, sídla chaosu, a přesunuje se do domu Ableuchovových. Nikolaj Apollonovič je s ní ve stále těsnějším vztahu, až se s ní identifikuje, a nakonec plán zabít otce nepovažuje za nápad svůj, nýbrž za myšlenku bomby samotné. Ovšem plán zabít otce chronologicky předcházela existenci bomby, a pokud je bomba za tento plán zodpovědná, musela v mysli Nikolaje existovat ještě dříve, než začala existovat skutečně (podobný případ jako existence Dudkina - nejprve v senátorově hlavě, až pak na petěrburských ulicích; podobný případ jako existence samotného Petěrburgu, který původně existoval jen v mysli Petra Velikého). Bomba je jakožto "rychlé rozšíření plynů" provázána s Apollonem Apollonovičem a jeho "rozšířeným srdcem", a stejně tak i s mladým Nikolajem, spolknuvším balónek zvaný Pepp Peppovič Pepp, který se v něm následně rozšiřoval. Elsworth však dále upozorňuje, že ani bomba není pouze jednoznačně destruktivní silou, jde rovněž o symbol duchovní transformace, znázornění schopnosti Ableuchovů přesáhnout sebe sama.

O důležitosti bomby je přesvědčen i Langen, když praví: "bomba, určená jako ničitelka pořádku, je uvedena do románového řádu a (dokonce i) řádu zápletky, je všeprostupujícím motivem románu,

802-837.

72 J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 93.

73 Tamtéž, str. 93.

74 Tamtéž, str. 106.

75 Tamtéž, str. 106nn.



je jeho jednotící silou. Je symbolem závratné proměny formy a neforemnosti, řádu a chaosu. Je schématem převráceným naruby - a to je pro Bělého osud každého schématu."<sup>76</sup>

Marietta Šagiňanová patří do řady těch recenzentů, kteří v Petěrburgu vnímají zejména jeho tragickou tóninu: "...jeho <sc. románu> téma je kázání nejzazšího, nejbeznadějnějšího determinismu. Člověk je jen hračkou v rukách živlů, žádné vnitřní úsilí jej z tohoto zajetí nevytrhne; elementy melou člověkem, události roztáčejí jeho cesty, a je blažený jen tehdy, když jsou síly, které jej ovládají, blahosklonné... V této psychologii... se skrývá záhuba lidskosti."<sup>77</sup>

Podobně neradostné poselství zřejmě v románu nachází Vjačeslav Ivanov, jak se dá soudit již z pouhého názvu jeho článku o Petěrburgu. Oněmi obrazy hrůzy podle něj jsou široká a špinavá Něva plná bacilů, příkrčené ostrovy, šedivá pevnost na vodách, Falconetův kůň, Bludný Holanďan, karyatidy paláců, zrcadla ableuchovských sálů, a další a další. "Do všech těchto podob a znamení se ukryla Hrůza před tím, než se proměnila v tikající... bombu, umístěnou mezi čtyři těsné zdi, jejichž jménem je lidské 'já'..." Opakované obrazy čtyř uzavřených stěn (kabinety Apollona Apollonoviče, jeho syna, poručka Lichutina, japonského pokoje jeho manželky, Dudkinova pokoje ad.) připodobňuje sjednocenému vědomí - "a to je hnízdem pro všechny fúrie hrůzy!"<sup>78</sup>

Další, kdo chápe celkové vyznění Petěrburgu velice pesimisticky, je Berd'ajev. "V jeho <sc. Bělého> umělecké tvorbě neexistuje katarze, vždy je tam cosi tak trochu mučivého... V jeho románu nejenže není ideologické, vědomé východisko, ale není tam ani východisko umělecké, přinášející katarzi, neosvobozuje, nýbrž zanechává v tíživém snu." Nicméně to nechápe jako Bělého vadu: "Jeho umění je jeho vlastní bytí, jeho chaos, jeho vířivý pohyb, jeho kosmické vnímání. A to je na něm nové a neobyčejné. Je třeba to přijmout a nehledat útěchu."<sup>79</sup>

O smutném celkovém dojmu z románu hovoří i Golikov.<sup>80</sup> V díle vidí mnoho psychologie, leč žádnou duši; místo postav spatřuje "loutkové divadlo." Psychologie oněch stínů, které v románu potkáváme místo postav, podle něj ani není psychologická, nýbrž spíše matematická - všechno je to sice zajímavé a nové, ale poněkud bezduché. A kdo ví, zda vůbec jde o psychologii, není-li to spíše "slovesná algebra, symbolický či abstraktní blábol?"

"Je jisté, že jeho tvorba je chorobná, 'Petěburg' je toho posledním a, řekněme, nejsmutnějším svědectvím."<sup>81</sup>

Bethea: "Nikde v ruské literatuře nebyla idea apokalypsy prezentována v takové úplnosti jako v

76 T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 109.

77 М. Шагинян: "Петербург" Андрея Белого in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 391-397.

78 В. Иванов: *Вдохновение ужаса* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 401-410.

79 Н. Бердяев: *Астральный роман* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 411-418.

80 В. Голиков: *Космический вихрь* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 419-431.

81 А. Гидони: "Омраченный Петроград" in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 432-446.

tomto románu."<sup>82</sup>

"Koexistence každodenní grotesky a iracionální a fantastické abstrakce... *Tato vzájemně se ovlivňující, vzájemně se ironizující koexistence* je ústředním, sociálně-psychologickým komplexem, stěžejním v celé Bělého tvorbě - komplexem, který se odráží i v hlavních autorech vykreslených postavách," píše Elsberg, a ukazuje, že v každé postavě nalezneme jednu stránku groteskní a jednu stránku vážnou (která je u každé postavy individuální): tak proti každodenním starostem ubohého starce Ableuchova stojí jeho nesmírná a strašlivá státní moc, proti životu žabákovitého Nikolaje Apollonoviče stojí jeho filosofická práce, muka lásky a strach z teroristického činu, apod.<sup>83</sup>

Drozda nevnímá grotesku jako pouhé zesměšňování, nýbrž do jejího pojmu zahrnuje i "existenciální hrůzu", kterou v modernistické grotesce spatřují i její nejvýznamnější teoretikové, Kayser s Bachtinem.<sup>84</sup> Zároveň vede v patrnosti i rovinu, zdůrazňovanou Bachtinem jako vlastnost antické a pozdější grotesky, totiž její optimismus, zpochybňování oficiálního světa, proměňování životní hrůzy ve "veselého strašáka" (termín Bachtinův). "Domnívám se, že Petrohrad je právě případ díla, v němž groteska strhla do své hravé dehierarchizující a metamorfózní aktivity všechny roviny jeho významové výstavby, přičemž dominantní složkou je zde groteskní obraz autora-vypravěče."<sup>85</sup> Groteskně (či "groteskně dvojznačně") podle Drozdy působí jak nadmíra citací z ruské klasické literatury, tak obrazy hlavních postav, podobný účinek má antiklimaktické řešení zápletky (výbuch bomby a útěk senátora na toaletu, kde je stíhán svým synem), stejně tak i oficiální státnost (která směřuje k destrukci a chaosu) a její protipól, revolučnost (projevující se jako nová státnost), a zejména vystupování vypravěče a jeho neustálé přehodnocování všeho již řečeného, zpochybňování vlastní úlohy - "hra s hlediskem textu". Groteskně na Drozdu působí i "poměr mezi postavami a věcmi, prostředím," kdy občas dochází k tomu, že lidé a věci jakoby si vyměňovali místa (například není hned jasné, že Lippančenko zavraždil Dudkin, dlouho to vypadá, že jej zabily obživlé kalhoty) - tato skutečnost je dobře patrná jak na všudypřítomné synekdoše (po ulicích nechodí lidé, nýbrž buřinky a pláště), tak na "loutkovitost postav" (které jsou mnohdy slepě poslušny pohybů loutkáře, dokonce se jedné z postav rovnou říká "japonská loutka"). Groteskní jsou podle Drozdy i jména postav, zvuková rovina románu (kde proti očividné a hojně diskutované libozvučnosti a rytimizovanosti často stojí bezobsažná, útržkovitá a nesrozumitelná každodenní řeč či podobně prázdné slovní hříčky Apollona Apollonoviče), kompozice, zejména její do očí bijící

<sup>82</sup> Citát Davida Bethy in: T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, 100.

<sup>83</sup> Ж. Эльсберг: *Творчество Андрея Белого-прозаика* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 802-837.

<sup>84</sup> V jejich výměrech grotesky, které si v jistých bodech přímo protiřečí, nachází Drozda ve svém dalším článku o Petěrburgu alespoň jeden společný princip: "sblížení vzdáleného, spojení vzájemně se vylučujícího." Viz M. Drozda: *Петербургский гротеск Андрея Белого* in: *Umjetnost Riječi* 1981, str. 133-154.

<sup>85</sup> M. Drozda: *Belyj: Petrohrad* in: *тýž: Narativní masky ruské prózy*, Praha 1990, str. 225-252.

nemotivovanost a neuspořádanost, (zde Drozda cituje Civjana, viz níže), důležitost příslovce "вдрызг" a názvy kapitol a podkapitol. Drozda ví o chaosu v románu, o absurditě jeho světa, ale přesto se domnívá, "že Petrohrad není pouze románem existenciální hrůzy... Hrůza odcizeného světa je v tomto díle překonávána."<sup>86</sup>

### Mytologie, filosofie, symbolismus

V románu najdeme mnoho prvků patřících do těchto věd a komentátoři Bělého díla se často uchylují k interpretacím na jejich bázi. Mnohdy se dokonce ve výkladech setkáme s odkazy na díla, která nemají příliš společného ani tak s románem Petěrburg, jako spíše s fyzickým Andrejem Bělým, či Borisem Bugajevem. Pro potřeby překladatelského zkoumání snad bude stačit zjevné narážky zmínit, ovšem za či mimo text jdoucí interpretace přenecháme osobám povolanějším.

Mytologie hraje v Petěrburgu velice významnou roli. Za prvé v románu nacházíme nemálo odkazů na mytologii antickou (Zeus, Niobé, a zejména Apollón, Dionýsos a Saturn-Chronos - poslední jmenovaní již byli diskutováni výše). Za druhé se jedná o osobitou mytologii petěrburgskou. O její funkci nikoli pouze v tomto románu, nýbrž v širším kontextu ruské tvorby se rozepisuje Lotman.<sup>87</sup> Petěrburg je městem "excentrickým", položeným na samém okraji říše, je městem zbudovaným z agresivních popudů a jedná se o "město založené proti přírodě", o město "umělé" (a tedy teatrální i přízračné), na druhé straně ovšem také jako důkaz vítězství rozumu nad hmotou - tato podvojnost jej "dovolovala traktovat zároveň jako 'ráj', utopii ideálního města budoucnosti, ztělesnění Rozumu, i jako zlověstnou Antikristovu maškarádu." Kvůli násilí na přírodě (či přirozenosti) byla městu mnohokrát prorokována záhuba, nejčastěji v podobě potopy. Tento souboj živlů a kultury byl obvykle ztvárňován jako antiteze vody a kamene - nikoli kamene přírodního, nýbrž opracovaného a importovaného (zde již můžeme hledat žulu Měděného jezdce, kamenný Petěrburg pevninský, a proti němu nekonečnost Něvy a ostrovní chaos). Je to kámen nepevný, "stojící na vodě, na blatech, kámen bez opory". Vzhledem k absenci historie města rostla jeho mytologie daleko bouřlivěji. Lotman zdůrazňuje neoddělitelnost dějin města od jeho mýtu - ona přízračnost byla například zdůrazňována v pověsti o zbudování města ve vzduchu a jeho následném spuštění na zem; město je zde vyobrazeno jako postavené bez základů; teatrálnost Petěrburgu nalézá "v jeho rozdělení na 'scénickou' a 'zákulisní' část, v neustálém vědomí divákovy přítomnosti a, což je výjimečně důležité, záměny existence 'jakoby existencí': divák je neustále přítomen, ale pro účastníky děje na scéně 'jakoby neexistuje': všimnout si jeho existence by znamenalo porušovat pravidla hry." Lotman cituje markýze de Custina, jenž z neustálého pózování a

<sup>86</sup> Tamtéž

<sup>87</sup> Ю. Лотман: *Символика Петербурга и проблемы семиотики города* in: Труды по знаковым системам 18, Тартуский государственный университет, 1984, стр. 30-45.

nepřirozenosti obviňoval i cara: "Absence svobody se odráží na všem, i na samotné carově tváři: má mnoho masek, leč nemá tvář. Hledáte člověka? Před vámi vždy stojí imperátor." Prostorem scénickým by v oné dichotomii byla například Něvská třída spolu s paláci a jejich okolím, a zákulisí by bylo představováno Petěrburhem úředníků - Vasiljevským ostrovem, okraji města. Na závěr své analýzy Lotman upozorňuje, že Pěterburg a jeho mýtus byly mnohdy zamýšleny ve funkcích, jež si protiřečí - jako výstavní město, chloubka Ruska a carova rezidence, jako hlavní vojenská základna a přístav, jako Nový Řím, jako následník Ivanem Hrozným zničeného Novgorodu, jako okno do Evropy atd. Část z těchto funkcí označuje jako ztělesnění nepravidelnosti, část naopak jako ztělesnění pořádku - a souboj mezi těmito dvěma póly jako určující při utváření historie i mytologie Petěrburgu.

Langen rovněž upozorňuje na pasáž nazvanou "Dionýsos".<sup>88</sup> Tento bůh vína podle něj hraje velkou roli v celém románu, zejména v životě Alexandra Dudkina. Langen připomíná Nietzscheho text "Zrození tragédie z ducha hudby", kde je Dionýsos jakožto ztělesnění extatického chaosu postaven do opozice vůči Apollonovi a jeho pořádku. Nietzsche soudil, že již od dob Sókrata v umění převládá (či byl protěžován) princip apollinský, a že jedině návrat principu dionýského může oživit umění a myšlení Západu. Je tedy Dionýsos pozitivním principem proti zhoubnému pořádku. Není příliš složité najít, že pořádkumilovnému Západu v románu odpovídá Apollon Apollonovič se svou vášní pro uspořádané ulice, Cohena a nenávisť k chaotickým ostrovům a jejich obyvatelům. Dionýsovi je kromě Dudkina připodobněn rovněž Nikolaj Apollonovič (a to Dudkinovými ústy). Rovněž rituální roztrhání Dionýsa na kusy nachází v románu své velmi hmatatelné ozvuky: ať už je to roztrhání bombou, pocit Nikolaje Apollonoviče, že je roztrháván v duchovním smyslu slova, anebo rozervanost a útržkovitost rozhovorů, rozervanost samotných postav, rozkouskovaná grafická podoba textu.

Lena Szilárdová upozorňuje na pasáže, v nichž je do ostrého protikladu kladeno myšlení "podle Kanta" a myšlení dětské, či spíše dětství vůbec.<sup>89</sup> V této souvislosti připomíná románové obrazy se zrcadlem, kde vidíme, jak hloupý Lichutin za zrcadlo nepronikne, zatímco mladý Ableuchov ano - dítě se zrcadlem jako symbol umělce intuitivně rozumějícího světu (podobný symbol nalezneme i u Nietzscheho či v první kapitole Joyceova *Odyseea*). Ableuchovovo zrcadlo je však rozbito - zde se Szilárdová obrací k Bělého stati "О смысле познания", kde se hovoří o nutnosti rozbití imaginace, k němuž dochází ve fázi inspirace (vyprázdnění obrazů); završením tohoto procesu je fáze intuice, kdy se mysl sjednocuje se světem ve Slově, zakládajícím nový svět. Ovšem ani tento abstraktní závěr, který nachází v textu své zobrazení, není pojímán zcela jednoznačně: téměř každé stvoření

<sup>88</sup> T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 62-65.

<sup>89</sup> Л. Силард: *Между Богом и грамматикой (еще о Петербурге)* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 221-236.

něčeho nového (byť by to bylo sebemenší či sebevětší) je v románu ironizováno. "Tak se utváří ironický řetěz různých podob tvorby - od aktu Stvořitele, který stvořil svět, po úlohu <Něvské> třídy ve tvorbě textu, mezi osobami románu, tvůrci slovních hříček, a tvůrcem textu, který čtenář dostal do ruky. A toto vše je podepřeno ironickou paralelou mezi stvořením světa, svořením Petěrburgu a stvořením úřadu."<sup>90</sup>

Chceme-li hovořit o filosofickém aspektu Petěrburgu, těžko se vyhneme zmínce o Bělého teoretických pracech o symbolismu (napsány a publikovány byly v letech 1902-1912, tedy těsně před sepsáním Petěrburgu). Jejich studium je ovšem značně ztíženo jejich "nehomogeností."<sup>91</sup> Elsworth hovoří o Bělého zakoušení světa "jakožto duality, či sledu dualit... Bělého teorie Symbolismu je pokusem o dokázání, že pouze v Symbolismu lze hledat sjednocení všech dualit."<sup>92</sup> Vybrat si pouze jeden ze dvou protikladů, či váhat ve výběru mezi nimi, je dle Bělého špatné, rozpor vědomí a vůle má překonat umění. Jednou z dualit, které musí člověk překonat, je dualita mezi jeho Já a světem. Bělyj si zde podle Elswortha půjčuje Solovjovův termín Logos<sup>93</sup> a jeho reunifikační a organizující potenci (spolu s ozvuky Boha Syna - Logu) a dochází k tvrzení, že "tvořivá činnost" je manifestací lidské snahy o jednotu s Bohem."<sup>94</sup> Jazyk je podle Bělého již svou povahou bytostně symbolický, neboť "každé slovo alespoň potenciálně obsahuje nekonečný počet přenesených významů."<sup>95</sup>

O aspektu "tvorby" z poněkud jiného úhlu pohledu hovoří Langen. Připomíná, že mladší symbolisté zhusta hovořili o tzv. *жизнетворчестве*, "životatvorbě", což mělo několikový význam: "estetická organizace vlastního života, vytváření nových pohledů na svět v rámci uměleckých děl, a tvorba uměleckých děl, jež jsou sama živými bytostmi... Mnoho Bělého esejí je věnováno obhajobě doslovného významu <těchto požadavků> na filosofických základech. Požaduje se (či alespoň Bělyj požaduje), aby fundamentální způsob naší interakce se světem kolem nás nebyl vnímáním či chápáním, nýbrž tvorbou, a proto každá obhajitelná filosofie musí začít od tvorby."<sup>96</sup> Kvůli této nadřazenosti tvorby oproti poznání má Bělyj podle Langena tak často v románu připomínat umělecká díla, ať už to jsou jiné romány či básně, Falconetova socha či architektonické památky: právě tato díla jsou prý odpovědí na filosofické otázky. A ze stejného důvodu je prý čtenář neustále oslovován autorem - aby si uvědomil svůj podíl na tvorbě románu.

Zcela jinak se k Bělého teoretickým pracem o symbolismu staví Drozda, který upozorňuje

<sup>90</sup> Tamtéž, str. 221-236.

<sup>91</sup> J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 7.

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 10.

<sup>93</sup> Elsworth si je vědom, že k pojetí Logu jakožto organizátora chaosu mohl Bělyj dospět téměř odkudkoli, nicméně nevidí důvod, proč by tohoto slova užíval jinak než jako zjevnou narážku na filosofii Solovjova.

<sup>94</sup> Tamtéž, str. 26.

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 34.

<sup>96</sup> T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 27.

především na odlišnosti žánru Bělého románu na jedné straně, a různých symbolistických -sofií a -logií na straně druhé. Drozda uznává, že v románu lze (především s ohledem na skutečnou postavu autora) hledat prvky modernisticko-symbolistické ideologie, mystických koncepcí univerza atd. "Ovšem mystické koncepce symbolismu se vyznačují jednou vlastností: jsou vážné, předpokládají subjekt, který ve vztahu k chaosu jevů zaujímá pozici ochránce nejvyššího tajemství znajícího skrytý pořádek světa. V Pěterburgu A. Bělyj takovou pozici nezaujímá. Celý text románu je prosycen ironií."<sup>97</sup> Tuto ironii chápe Drozda jako namířenou nejen proti mimetičnosti realismu, nýbrž i proti "naduměleckým ideologickým projektům symbolismu. Tato polemika však není satirická, nýbrž groteskní, tj. polemika prostřednictvím hry, ambivalentního smíchu."<sup>98</sup> Díky tomu řadí román spíše do estetiky avantgardy, než symbolismu.

Drozdova slova jsou nám v tomto případě nejbližší - samozřejmě lze v románu hledat velmi mnoho prvků a ozvuků různých mytologií a filosofií, můžeme hledat praktické používání symbolistických teorií, ale je třeba počítat přitom s tím, že se samotnému textu Petěrburgu vzdálíme více, než je zdrávo.

---

<sup>97</sup> M. Drozda: *Петербургский гротеск Андрея Белого* in: *Umjetnost Riječi* 1981, str. 133-154.

<sup>98</sup> Tamtéž

## Stylistická analýza

Pro analýzu stylu originálu se zřetelem k překladu je nesmírně cenná práce Zoji Roganovové o problémech překladu Petěrburgu.<sup>99</sup> Vedle překladatelských problémů společných i jiným, méně osobitým dílům, upozorňuje autorka zejména na nová slova, nezvyklá a někdy i nelogická slovní spojení narušující normy ruštiny, zvláštnosti Bělého slovosledu, velmi osobitou interpunkci, výraznou funkci opakování motivů, obrazů, slovních spojení, jednotlivých slov, nebo i pouhých morfémů (která nejde v překladu vždy doslova opakovat), rytmus. V následujících podkapitolkách budeme mimo jiné využívat i jejích příkladů, abychom zvláštní rysy románu demonstrovali.

"... jazyk románu se účastní kreativního procesu ustaveného myslí postav a vypravěče."<sup>100</sup>

### Zvukový plán

Snad na každé stránce románu se setkáváme s pozoruhodnou zvukovou organizací, mnoho míst působí eufonicky, jiná místa naopak kakofonicky, setkáváme se s jistou rytmičností textu.

Roganovová dává tento příklad:

*"Пролетел сноп огня: придворная, черная пролетела карета: пронесла мимо впадин оконных кровавые, будто кровью налитые, фонари; на струе черной мойской они проиграли и проблистали; призрачный абрис треуголки лакея и абрис шинельных крыльев пролетели с огнем из тумана в туман."*<sup>101</sup>

Slyšíme zde velmi silné "r", které je doprovázeno měkčeji znějícím "l". Podobně je tomu i na dalším místě:

*Издали, сквозь толпу, за стальною щетиною штыков преображенцев, семеновцев, измайловцев, гренадер можно было увидеть ряды белоконных отрядов; казалось -- золотое, сплошное, лучи отдающее зеркало медленно тронулось к пункту от пункта; затрепались в воздухе пестрые эскадронные знаки; мелодично и плакали, и взывали оттуда серебряные оркестры; можно было увидеть там ряд эскадронов -- кирасирских, кавалергардских; можно было увидеть далее самый тот эскадрон -- кирасирский, кавалергардский, -- можно было увидеть галопу всадников эскадронного ряда -- кирасиров, кавалергардов, --*

<sup>99</sup> Z. Roganová: Трудности перевода на итальянский язык романа Андрея Белого "Петербург" in: Andrej Belyj Pro Et Contra, Milano 1986, str. 191-200.

<sup>100</sup> J. D. Elsworth: Andrej Bely: A Critical Study of the Novels, Cambridge University Press 1983, str. 111-112.

<sup>101</sup> Kapitola ТАК БЫВАЕТ ВСЕГДА

белокурых, огромных и покрытых броней, в белых, из лайки, гладких, обтянутых панталонах, в золотых и искристых панцирях, в лучезарных касках, увенчанных то серебряным голубем, то двуглавым орлом; гарцевали всадники эскадронного ряда; гарцевали ряды эскадрона.<sup>102</sup>

Jiné dominantní zvuky nalezneme například zde:

Если б вам удосужилось бросить взгляд на то важное место, вы видели б только лак, только лоск; блеск на окнах зеркальных; ну, конечно, -- и блеск за зеркальными окнами; на колоннах -- блеск; на паркете -- блеск; у подъезда блеск тоже; словом, лак, лоск и блеск!<sup>103</sup>

Velmi výrazné "l", jemuž na tomto místě stojí v opozici "k".

Velkým obdivovatelem Bělého zacházení se zvuky slov byl Ivanov-Razumnik. Ve svém článku o Andreji Bělem se doslova rozplývá nad instrumentací začátku sedmé kapitoly, kde v prostředí Úřadu slyšíme skřípot per a šustění papíru, "jakoby se na stránkách přesypával suchý písek;" dojem, který je dán využitím sykavek.

В своем директорском кабинете Аполлон Аполлонович Аблеухов сидит ежедневно с напруженной височною жилою, заложив ногу на ногу, а жиловатую руку -- за отворот сюртука; трещат поленья камина, шестидесятивосьмилетний старик дышит бациллой параграфа, то есть совокупленьем крючков; и дыхание это облетает громадное пространство России: ежедневно десятую часть нашей родины покрывает нетопыриное крыло облаков. Аполлон Аполлонович Аблеухов, осененный счастливою мыслию, заложив ногу на ногу, руку -- за отворот сюртука, надувает тогда пузырем свои щеки; он тогда, будто дует (такова уж привычка); холодочки продувают по нетопленным залам; завиваются смерчевые воронки разнообразных бумаг; от Петербурга начинается ветер, на окраине где-нибудь разрежается ураган.

Аполлон Аполлонович сидит в кабинете... и дует.

И сгибаются спины писцов; и листы шелестят: так бегают ветры -- по суровым, сосновым вершинам... Потом втянет щеки; и все -- шелестит: сухая, бумажная стая, как роковой листопад, разгоняется от Петербурга... до Охотского моря.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup>Kapitola ПРАЗДНИК

<sup>103</sup>Tamtéž

<sup>104</sup>Kapitola УЧРЕЖДЕНИЕ



Ivanov-Razumnik rovněž upozorňuje na místo, kde Dudkina navštíví Mědený jezdec, a na třech stránkách zní plnozvučné *a* a *r* a čtenář cítí masivnost a moc Měděného hosta.<sup>105</sup>

*Александр Иванович Дудкин услышал странный грянувший звук; странный звук грянул снизу; и потом повторился (он стал повторяться) на лестнице: раздавался удар за ударом среди промежутков молчания. Будто кто-то с размаху на камень опрокидывал тяжеловесный, многопудовый металл; и удары металла, дробящие камень, раздавались все выше, раздавались все ближе. Александр Иванович понял, что какой-то громила расшибал внизу лестницу. Он прислушивался, не отворится ль на лестнице дверь, чтобы унять безобразие ночного бродяги? Впрочем, вряд ли бродяга...*<sup>106</sup>

V opozici vůči těmto pasážím stojí místa, na nichž je zvuková dezorganizace tak výrazná, že přechází v nesrozumitelnost. Takové příklady nacházíme výhradě v přímé řeči postav. Například úryvky rozhovorů, které Dudkin zachycuje na Něvském prospektu:

*"В кого же"?*

*"Кого, кого" -- перешушукнулось издали; и вот темная пара сказала.*

*"Абл..."*

*И сказавши, пара прошла.*

*"Аблеухова?"*

*"В Аблеухова?!"*

*Но пара dokončila где-то там...*

*"Абл... ейка меня кк...исла...тою... попробуй..."*

*И пара икала.*

*Но незнакомец стоял, потрясенный всем слышанным:*

*"Собираются?.."*

*"Бросить?.."*

*"В Абл..."*<sup>107</sup>

Nesrozumitelnost je zde ještě zvýrazněna anonymitou jednotlivých mluvčích, čtenář je zaměstnán přemýšlením, která replika patří komu, nachází dokonce i repliky zřejmě jen myšlené,

<sup>105</sup>Iванов-Разумник: Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. in: Андрей Белый: Pro et contra, Санкт-Петербург 2004, str. 543-678.

<sup>106</sup>Kapitola ГОСТЬ

<sup>107</sup>Kapitola ДВУХ БЕДНО ОДЕТЫХ КУРСИСТОЧЕК...

nevyřčené. Jen o pár řádku později Dudkin opět špatně odposlechne část slova, a "právo" zamění za "provokaci".

Jiné zvukově deformované repliky zaslechneme na mítinku:

*"Караша публикум; не публикум, а свинство! рхусское!.."*

*"Ну и што же ви, отчево же ви в наша Рхассия?" -- раздалось откуда-то снизу.<sup>108</sup>*

Tento rys románu bývá podle Drozdy často přehlížen: "Poetická rytimizovanost Petěrburgu, přecházející ve verše, stejně jako vysoká četnost aliterací, eufonie a druhých prostředků tohoto druhu, jsou obecně známy... Méně často se věnuje pozornost opačnému postupu, jmenovitě uvádění prozaických dialogů či monologických hlasů, rekonstruujících prázdnou, pro čtenáře bezobsažnou ... každodenní řeč - eliptickou, úryvkovitou ..., přeplněnou citoslovci, částicemi atd."<sup>109</sup> Při citaci již zmíněného rozhovoru na ulici, který Dudkin špatně odposlechl, Drozda praví: "každodenní nonsens se mění na výpověď o centrálním tématu textu."<sup>110</sup>

Výrazný zvukový dojem rovněž zanechává mnohočetné opakování - morfém, slov, sousloví, někdy celých vět (toto opakování, jak výše upozorňuje Roganovová, probíhá i na vyšších úrovních textu). Není nijak výjimečné setkat se v jednom krátkém odstavci čtyřikrát s "Apollonem Apollonovičem". A je-li náhodou místo jména a patronymika použit "senátor Ableuchov", vyskočí na nás z odstavce "ucho".

*В зеленоватом освещении петербургского утра, в спасительном "кажется" перед сенатором Аблеуховым циркулировал и обычный феномен: явление атмосферы -- поток людской; тут люди немели; потоки их, набегая волнообразным прибоем, -- гремяли, рычали; обычное ухо же не воспринимало нисколько, что прибой тот людской есть прибой громовой.<sup>111</sup>*

Slyšíme zde i opakované "поток", "люд-", "прибой" a v poslední větě se dá dokonce najít jistá rytimizovanost.

V průběhu celého románu je komorník v domě Ableuchovových opakovaně titulován rytmičtým souslovím "серый лакей с золотым галуном". Jiné příklady na opakování:

---

<sup>108</sup>Kapitola МИТИНГ

<sup>109</sup>M. Drozda: *Петербургский гротеск Андрея Белого* in: *Umjetnost Riječi* 1981, str. 133-154.

<sup>110</sup>Tamtéž

<sup>111</sup>Kapitola Я ЗНАЮ, ЧТО ДЕЛАЮ

Незнакомец услышал не "право", а "прово-"; и закончил сам:

"Прово-кация?!"

Провокация загуляла по Невскому. Провокация изменила смысл всех слышанных слов: провокацией наделила она невинное право...<sup>112</sup>

Набережная была пуста. Изредка проходила черная тень полицейского, вычерняясь в светлый туман и опять расплываясь; и вычернялись, и пропадали в тумане там заневские здания; вычернялся и опять в туман уходил Петропавловский шпиг.

Какая-то женская тень давно уже вычернялась в тумане...<sup>113</sup>

Rysy i eufonické, i rytmické nacházíme například ve větě:

Ежедневное зрелище ожидало сенатора...<sup>114</sup>

Větu lze nazírat jako verš, v jehož první polovině nacházíme přízvuky na "e" a v druhé polovině přízvuky na "a".<sup>115</sup> Autorovi jako by se tato hra zalíbila a v téměř bezprostředně následujících řádcích lze odhalit podobnou organizaci:

Николай Аполлонович споткнулся о столовую ножку.

Аполлон Аполлонович протянул Николаю Аполлоновичу свои пухлые губы; ...<sup>116</sup>

Vlastním jménům, v nichž slyšíme nejvýrazněji samohlásku "o", stojí v opozici zbytky obou vět, jejichž dominantami jsou převážně samohlásky "u"; i "o" i "u" se navíc pro zvýraznění kontrastu v těchto větách vyskytují často v sousedství s hláskou "l". A stále v téže kapitole vidíme opět větu uspořádanou téměř stejně jako první příklad:

Аполлон Аполлонович, глядя на сына..<sup>117</sup>

Podobně například:

<sup>112</sup>Kapitola ДВУХ БЕДНО ОДЕТЫХ КУРСИСТОЧЕК...

<sup>113</sup>Kapitola КОНТ-КОНТ-КОНТ!

<sup>114</sup>Tamtéž

<sup>115</sup>Na toto uvažování o textu jsme byli přivedeni Mukařovského analýzami Máchova Máje (J. Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky, díl třetí*, Praha 1948)

<sup>116</sup>Kapitola КОНТ-КОНТ-КОНТ!

<sup>117</sup>Tamtéž

*Со стола поднялась холодная длинноногая бронза...*<sup>118</sup>

V obou případech vidíme silnou opozici mezi "a" a "o".

Tyto věty, které skoro připomínají verše, nás navádějí k dalšímu rysu zvukové stránky díla, a tím je jistá rytmizovanost mnoha míst. Například:

*Серый лакей поспешно хлопнул каретною дверцею. Карета стремительно пролетела в туман; и случайный квартальный, потрясенный всем виденным, долго-долго глядел чрез плечо в грязноватый туман -- туда, куда стремительно пролетела карета...*<sup>119</sup>

Nebo:

*Это был день чрезвычайностей. Он, конечно, был ясен. С самых ранних часов в небе искрилось солнце: и заискрилось все, что могло только искриться: петербургские крыши, петербургские шпицы, петербургские купола.*<sup>120</sup>

Chceme-li pozorovaný rytmus podrobněji popsat, dostáváme se do potíží spojených s rozdílem mezi prózou a veršem. "Na rytmickou prózu nelze nazírat z hlediska verše..."<sup>121</sup> O podobný přístup se pokusil Ivanov-Razumnik, ovšem jeho počínání pravděpodobně nelze označit jako příliš plodné. "Analytické metody Ivanova-Razumnika byly po právu zpochybněny,"<sup>122</sup> praví Elsworth, a má zřejmě na mysli fakt, že Ivanov-Razumnik při rozboru textů obou vydání neváhal v totožných textech na totožných místech dávat jiná rytmická znaménka, aby se tak úryvky hodily do jeho teorie o anapestickém prvním vydání a amfibrachejském druhém. Roli rytmu však Elsworth nijak nepodceňuje, ba naopak: "V tomto románu, kde jednání nenaplnuje tradiční požadavek linearity, jsou rytmus a eufonie důležité jakožto organizační principy."<sup>123</sup> Spokojme se tedy s konstatováním, že v románu je přítomen *jakýsi* rytmus, místy pociťovaný silněji, místy méně silně.

Kromě závěrů o rytmu ještě Elsworth upozorňuje na zvukové "drobnosti": notu na "uuu", která

<sup>118</sup>Kapitola БАРОН, БОРОНА

<sup>119</sup>Kapitola КАРЕТА ПРОЛЕТЕЛА В ТУМАН

<sup>120</sup>Kapitola ПРАЗДНИК

<sup>121</sup>И. Верч: *Некоторые историческо-теоретические вопросы ритмической прозы (Разрушение нормы или естественность литературной эволюции?)* in: Andrej Belyj *Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 265-273.

<sup>122</sup>J. D. Elsworth: *Andrej Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 113. Uzavírá tím, že "rozdíl mezi oběma vydáními možná nespočívá ani tak ve změně rytmu, jako spíše v jeho větší funkční důležitosti v druhém vydání," což je v souladu s Bělého následujícím vývojem - čím pozdnější próza, tím rytmičtější.

<sup>123</sup>Tamtéž, str. 113.

je písní roku 1905; na mongolský charakter zvuku "y"; na zvláštní funkce hlásek "pl, bl, kl, s, r, š", jejichž funkce Bělyj objasňuje v textech Glossolalia a Mastěrstvo Gogol<sup>124</sup>.

Zajímavou hru se zvuky prezentuje Langen: Petěrburg rozloží na morfémy Petěr + Burg, dostáváme iniciály P + B - Pb je ovšem chemickou značkou pro olovo (a atmosféra Petěrburgu je dle Langena často prezentována jako "olovnatá" - tmavošedá). Dále upozorňuje na obraz zlaté jehly Admirality, která tu a tam tuto atmosféru propichuje, což Langenovi asociuje s alchymistickým problémem: jak přeměnit nějaký z méně cenných kovů na zlato? A ono zlato, onen kýžený výsledek proměny lze právě opět najít foneticky: čtenář je tázán, zda slyšel onu melodii roku 1905 "ноту на y" - Au. Revoluce je tedy popsána jako proces "Pb → Au." Konstrukce jistě důvtipná, ovšem vidíme v ní tentýž problém, na který jsme narazili při sémantické analýze textu - při rozboru románu se velmi často dostaneme do situací, kdy již nelze říci, co je ještě autorovým záměrem a co už je námi vloženým významem. Petěrburg zkrátka svou již několikrát zmíněnou mnohavýznamovostí takové problémy připravuje takřka na každém kroku.

### Lexikální plán

V románu nalezneme výrazy snad každé stylové úrovně; setkáme se výrazy patřícími jak ke stylu administrativnímu (Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане), tak publicistickému, odbornému (На основании тех же суждений; установить номенклатуру) nebo konečně stylu hovorovému (mnohé částice a citoslovce; Питер; кофей; затараторить); jsou zde mnohé odborné termíny (эфемерность; сноповязалка; черепная коробка), dialektismy (караша; Рхассия), neologismy (золотощекий; разблестаться; стерто-серый; чертиться), archaismy a knižní výrazy (первопрестольный; сей; выходец; прошествовать; низвергаться), cizí slova (циркуляция; нумерация; механизм), výrazy knižního stylu (доблесть). Při pozorování lexiky rovněž dojdeme k možnosti rozdělit slovní zásobu románu do dvou úrovní - úroveň vypravěče a úroveň postav (které mezi sebou nejsou jazykově až na malé výjimky příliš diferencovány). Na úrovni vypravěče nalezneme slovní zásobu poněkud "vyšší", širší; postavy naopak místy mohou svou jazykovou vybaveností působit až primitivně.

<sup>124</sup>V Glossolalii se Bělyj věnuje jednotlivým hláskám v různých indoevropských jazycích a svůj rozbor stylizuje do podoby Stvoření světa (v jeho textu jde o Svět zvuků). Hlásku "r" vnímá zejména ve spojení, či spíše souborí s "h" či "ch" jako tragickou a také jako počátek času, pro Petěrburg může být důležité upozornění na Chronos / Chrona. "S" a "z" jsou pro něj hlásky sluneční, světelné. "Š" je příznačné pro šíření se, pro nekonečné rozprostraňování plynů, díky němuž vzniká *уар*. Skupiny "kl", "bl" a "pl" probírá při srovnávání svého a Gogolova stylu v "Gogolově mistrovství." Upozorňuje, jak je vše, co je ve vztahu s Ableuchovovými, plné těchto zvuků: jejich rod je *ублюдочный*, v domě, kde jsou *лоски, лаки и блески* žije *полосатый бульдожка* etc. "L" je hladkost tvaru, "p" je tlak pláště (zdí či bomby), "k" je zakuckáním neupřímnosti. K tomu "l" občas přechází v "r" a "b" ve "v". Dále upozorňuje, že je zvukový leitmotiv Lippančenka de facto obráceným leitmotivem Ableuchovových. Viz A. Белый: *Мастерство Гоголя*, Москва, Ленинград, 1934, str. 306-307.

"Сам-то, вишь, встал..."

"Обтираются одеколоном, скоро пожалуют к кофию..."

"Утром почтарь говорил, будто барину -- письмецо из Гишпании: с гишпанскою маркою".

"Я вам вот что замечу: меньше бы вы в письма-то совали свой нос..."

"Стало быть: Анна Петровна..."

"Ну и -- стало быть..."

"Да я, так себе... Я -- что: ничего..."<sup>125</sup>

"Что вообще -- да -- поделывает... поделывает..."

"?.."

"Николай Аполлонович".

"Ничего себе, Аполлон Аполлонович, здраствуют..."

"А еще?"

"По-прежнему: затворяются изволят и книжки читают".

"И книжки?"

"Потом еще гуляют по комнатам-с..."

"Гуляют -- да, да... И... И? Как?"

"Гуляют... В халате-с!.."

"Читают, гуляют... Так... Дальше?"

"Вчера они поджидали к себе..."

"Поджидали кого?"

"Костюмера..."

"Какой такой костюмер?"

"Костюмер-с..."

"Гм-гм... Для чего же такого?"

"Я так полагаю, что они поедут на бал..."

"Ага -- так: поедут на бал..."<sup>126</sup>

I kritik Elsberg rozeznává v Bělého prozaických dílech dvojí lexikální materiál: "a) nízký, každodenně-groteskní lexikální materiál, jehož každodenní grotesknost je podtržena jak

125Kapitola АПОЛЛОН АПОЛЛОНОВИЧ АБЛЕУХОВ

126Kapitola БАРОН, БОРОНА

měšťanskou mluvou, tak dětskými neologismy a b) "vysoký", *abstraktní lexikální materiál*, který jednou postupuje podle pohádek, legend a fantastiky, jednou opakuje dekadenty milované barvy, vlastnosti a obrazy, a jindy sestává z vědeckých a abstraktně-mystických termínů." Mezi jeho neologismy upozorňuje na několik "másových" skupin: podstatná jména slovesná (подлет, стояние, падение, сбег, сверк, утх...), na nichž lze dle něj vidět, že Bělýj "pocítuje pohyb nikoli jako konkrétní proces, nýbrž jako abstraktní stav, jako *pojem* pohybu, daného v jakési abstrahované statickosti a neohrazeného časově, délkou ani stálostí," a složená adjektiva, zejména barevná - tyto dvě skupiny patří do oné vysoké lexiky; na druhé straně do lexiky nízké řadí Elsberg dialektismy (душканчик, Гишпаниа...) a slova dětského jazyka. Osobitostí Bělého stylu je pak zejména "velmi složité proplétání a vzájemně se ovlivňující koexistence obou druhů slovesného materiálu," a za příklad takového vzájemného vlivu dává scény, v nichž se vědomí Nikolaje Apollonoviče stává stolní lampou, snové vidění Saturnu, aj.<sup>127</sup>

Výše zmíněná Roganovová upozorňuje na tyto případy neologismů: "все обсели, обстали тела", "многотрубные заводы / дали", "среди протекающих толп протекал незнакомец." V posledním případě máme co do činění spíše s užitím slova v jiném, než obvyklém významu - ovšem i to je pro Bělého styl signifikantní.

Vysledovat můžeme rovněž epiteta, např. komorník v domě Ableuchovových je téměř vždy označován jako "серый лакей (с золотым галуном)," Dudkin zase jako "незнакомец с (черными) усами," vody Mojky jsou zelené a plné bacilů, tvář Apollona Apollonoviče kamenná, Nikolajevský most je černý, atd.

Svou funkci v textu mají i vlastní jména. Ambivalenci vztahu lidí a věcí (viz výše) odpovídá podle Drozdy i "ambivalence postavy a slova, pojmenování."<sup>128</sup> Jako příklady dává jméno Ableuchovů, které je jednak složené z mongolské a ruské části, jednak se nápadně podobá slovům лаять, облять, či оплеуха. Různé etymologické hry lze rovněž provádět se jmény Dudkina, Lichutinových či Solovjovových. Jméno je tedy zbaveno neutrality; a podobně jsou jí zbavena i méně nosná, leč groteskně znějící jména druhořadých postav (Z. Z. Fleisch, baron Ommau-Ommergau, hrabě Dublvé, novinář Neuntelpfein a mnoho dalších). Za jmény jako by vystupoval celý životopis postavy, a dle Drozdy "je velice důležitá tato ambivalence sémantických plánů textu, vzájemné pronikání elementů z plánu tématického a lexikálního."<sup>129</sup>

I Langen si všímá vlastních jmen v románu, respektive jejich proměn a záměn. Začíná již u samotného autora románu, který se sice jmenuje Boris Nikolajevič Bugajev, ale vystupuje pod

127Ж. Эльсберг: *Творчество Андрея Белого-прозаика* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 802-837.

128М. Drozda: *Петербургский гротеск Андрея Белого* in: *Umjetnost Riječi* 1981, str. 133-154.

129Тамtéž

jménem Andrej Bělyj. Na čtenáře se obrací jednou tykáním, jindy zase vyká. Sofie Petrovna si plete jména malířů a spisovatelů, Apollon Apollonovič má, jak sám praví, špatnou paměť na jména a rovněž si je plete, Nikolaj Apollonovič podpis "S" na dopise dešifruje jako Sofii, nikoli jako Solovjovovou, Alexandr Ivanovič Dudkin je ve skutečnosti Alexej Alexejevič Pogorelskij anebo Andrej Andrejič Gorelskij, Ableuchovové si nerozumí, hovoří-li o Kantovi nebo o Comteovi. Dodejme ještě, že Morkovin je vlastně Voronkov, Lippančenko je Mavrokordato. Výčet těchto záměn Langena přivede k závěru, že "zaměněné jméno se samo o sobě stává jakýmsi motivem."<sup>130</sup> Bez ohledu na to, nakolik se stávají motivem popletená jména, se jimi rozhodně stávají jiné omyly postav. Na lexikální úrovni to je například již zmíněné Dudkinovo zkonstruování slova "provokace" z útržků rozhovorů zaslechnutých na Něvském (v jednom z nich se hovoří o "právu"); Drozda ovšem toto místo popisuje takto: "všednodenní nonsens se proměňuje ve výrok o ústředním tématu, nicota v totální význam,"<sup>131</sup> - zde velmi dobře vidíme, jak je nesnadné odtrhnout od sebe jednotlivé roviny textu: styl, sémantika daného úryvku i význam celého textu (Drozda toto místo chápe jako jeden z prvků grotesknosti románu) jsou propleteny v jedno.

### Syntaktický plán

Jak jsme již zmínili ~~výše~~, Roganovová upozorňuje na osobitost Bělého slovosledu a na četná nelogická slovní spojení. Jako příklady dává "улица в жилах течет лихорадкой,"<sup>132</sup> "разревется снегом"<sup>133</sup> či "спалню огромная занимала кровать; атласное одеяло ее покрывало..."<sup>134</sup> Další podobné příklady lze vidět v níže uvedených úryvcích.

Nalezneme rovněž jiné odchylky od gramatické normy, kromě již zmíněných, například občasné užívání plurálu maiestaticus / modestiae autorem, nebo lokajovo onikání při rozhovorech se senátorem či Annou Petrovnou.

Za zmínku rovněž stojí místa, kde autor zjevně preferuje parataktické řadení vět, čímž se sloh stává převážně implicitním.

*Изморось поливала улицы и проспекты, тротуары и крыши; низвергалась холодными струйками с жестяных желобов.*

*Изморось поливала прохожих: нагряждала их группами; вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и группы заползали под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; и субъект (так сказать, обыватель) озибался тоскливо; и*

<sup>130</sup>T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. 59.

<sup>131</sup>M. Drozda: *Belyj: Petrohrad* in: *tyž: Narativní masky ruské prózy*, Praha 1990, str. 225-252.

<sup>132</sup>Kapitola ДА ВЫ ПОМОЛЧИТЕ!..

<sup>133</sup>Kapitola ЗОВЕТ МЕНЯ МОЙ ДЕЛЬВИГ МИЛЫЙ

<sup>134</sup>Kapitola КАКОЙ ТАКОЙ КОСТЮМЕР?



глядел на проспект стерто-серым лицом; циркулировал он в бесконечность проспектов, преодолевал бесконечность, без всякого ропота -- в бесконечном токе таких же, как он, -- среди лёта, грохота, трепетанья пролетов, слушая издали мелодичный голос автомобильных рулад и нарастающий гул желто-красных трамваев (гул потом убывающий снова), в непрерывном окрике голосистых газетчиков.

Из одной бесконечности убежал он в другую; и потом спотыкался о набережную; здесь приканчивалось все: мелодичный глас автомобильной рулады, желто-красный трамвай и всевозможный субъект; здесь был и край земли, и конец бесконечностям.<sup>135</sup>

V poměrně dlouhém úryvku složeném z pouhých tří souvětí je jedinou použitou spojkou slovíčko "u"(kromě toho zde také vidíme anaforicky užitě slovo "Изморось" a epanastrofický "субъект"). Podobná situace je i v následujícím úryvku:

Красное домино теперь не видало мадам Помпадур, наблюдавшей его из угла; все оно ушло теперь в чтение; засуетилось, распахнуло атласные полы длинного одеяния, обнаружив свой обычный костюм -- темно-зеленый сюртук; Николай Аполлонович вытащил золотое пенсне и, приставив к глазам, лицом нагнулся к записочке.

Николай Аполлонович весь откинулся; ужасом на нее уставился его взор; но ее он не видел: его губы шептали, должно быть, какие-то вовсе невятные вещи, -- и Софья Петровна хотела уж броситься к нему из угла, потому что она не могла далее выносить этих расширенных, на нее устремленных взоров. Тут вошли в комнату; красное домино нервно спрятало ту записку в свои дрожащие пальцы, убежавшие в складки; маску же красное домино позабыло спустить. Так стояло оно с приподнятой на лбу масочкой, с полуоткрытым ртом и невидящим взором.

Пуще прежнего разошлась после вальса прибежавшая сюда девочка, чтобы здесь прохладиться; она едва с ног не сбила почему-то у входа одиноко дремавшего земского деятеля, остановилась перед зеркальным трюмо, оправила в волосах осевшую ленточку, зашнуровала, поставив ножку на стул, бело-шелковую туфельку; завела с подругой, такою же девочкой, там в углу подозрительный шепот, слушая поток звуков, нестройное шелестящее шарканье, хриплые выкрики из гостиной, смех, окрики распорядителя, слушая едва слышное дзиньканье кавалерских шпор.<sup>136</sup>

<sup>135</sup>Kapitola KAPETA ПРОЛЕТЕЛА В ТУМАН

<sup>136</sup>Kapitola СКАНДАЛ

Při explicitnějším vyjadřování bychom se v prvním odstavci zřejmě setkali se spojkou odpovídající výrazu "protože", stejně jako v odstavci druhém, kde by nahradila dvojtečku na druhém řádku, rovněž by byl vyjádřený příčinný vztah mezi příchodem nové osoby do místnosti a schováním dopisu a ve třetím odstavci by bylo možné doplnit spojky vyjadřující časové vztahy.

Někdy autor vynechá dokonce i spojku "и", čímž dochází k asyndetickému spojování výrazů. Mnoho příkladů na takový jev nabízí kapitola, která má asyndeton již ve svém názvu: И, УВИДЕВ, РАСШИРИЛИСЬ, ЗАСВЕТИЛИСЬ, БЛЕСНУЛИ...

*...тут люди немели; потоки их, набегая волнообразным прибоем, -- гремели, рычали;...*

*Аполлон Аполлонович думал: о звездах, о невятности пролетавшего громового потока...*

*Созерцая текущие силуэты -- котелки, перья, фуражки, фуражки, фуражки, перья -- Аполлон Аполлонович уподоблял их точкам на небосводе...*

*Вот тогда-то вот глаза незнакомца расширились, засветились, блеснули;...*

*Аполлон Аполлонович снова выглянул из кареты: то, что он видел теперь, изгладило бывшее: мокрый, скользкий проспект; мокрые, скользкие плиты, лихорадочно заблиставшие сентябрёвским денечком!*

Mnohé další syntaktické figury jsou k vidění například v úryvku z kapitoly ПОЛОУМНЫЙ:

*Сергей Сергеич Лихутин помычал еще и еще: еще и еще он мотнул головою: его мысли запутались окончательно, как запуталось все. Начал он свои размышления с анализа поступков своей неверной жены, а кончил он тем, что поймал себя на какой-то бессмысленной дряни: может быть, твердая плоскость непроницаема для него одного, и зеркальные отражения комнат суть подлинно комнаты; и в тех подлинных комнатах живет семья какого-то заезжего офицера; надо будет закрыть зеркала: неудобно исследовать любопытными взглядами поведение замужнего офицера с молодой женою; можно встретить там всякую дрянь; и на этой дряни Сергей Сергеич Лихутин стал ловить сам себя; и нашел, что сам занимается дрянью, отвлекаясь от существенной, совершенно существенной мысли (хорошо, что Сергей Сергеич Лихутин закрыл электричество; зеркала бы его отвлекали ужасно, а ему сейчас было нужно все усилие воли, чтоб в себе самом*

отыскать какой-нибудь мысленный ход).

Так вот почему после ухода жены подпоручик Лихутин стал повсюду ходить и повсюду гасить электричество.

Как теперь ему быть? Со вчерашнего вечера оно -- началось: приползло, зашипело: что такое оно -- почему оно началось? Кроме факта переодевания Николая Аполлоновича Аблеухова прицепиться здесь было решительно не к чему. Голова подпоручика была головой обыденного человека: голова эта служить отказалась в сем деликатном вопросе, а кровь брызнула в голову: хорошо бы теперь на виски да мокрое полотенце; и Сергей Сергеевич Лихутин положил себе на виски мокрое полотенце: положил и сорвал. Что-то, во всяком случае, было; и во всяком случае он, Лихутин, вмешался: и, вмешавшись соединился он с тем; вот -- оно: так стучит, так играет, так бьется, так дергает височные жилы.

V textu se nachází epifora (хорошо бы теперь на виски да мокрое полотенце; и Сергей Сергеевич Лихутин положил себе на виски мокрое полотенце), epanastrofy (помычал еще и еще: еще и еще он мотнул; + встретить там всякую дрянь; и на этой дряни Сергей...), paralelismus, resp. antiteze (Начал он свои размышления с ..., а кончил он тем, что...), amplifikace (стал повсюду ходить и повсюду гасить электричество; + оно -- началось: приползло, зашипело; + оно: так стучит, так играет, так бьется, так дергает височные жилы). Další zásobu figur vzniklých hromaděním výrazů nabízí odstavec z kapitoly КАРЕТА ПРОЛЕТЕЛА В ТУМАН:

Серый лакей поспешно хлопнул каретною дверцею. Карета стремительно пролетела в туман; и случайный квартальный, потрясенный всем виденным, долго-долго глядел чрез плечо в грязноватый туман -- туда, куда стремительно пролетела карета; и вздохнул, и пошел; скоро скрылось в тумане и это плечо квартального, как скрывались в тумане все плечи, все спины, все серые лица и все черные, мокрые зонты. Посмотрел туда же и почтенный лакей, посмотрел направо, налево, на мост, на пространство Невы, где так блекло чертились туманные, многотрубные дали, и откуда испуганно поглядел Васильевский Остров.

Mluvená řeč postav se vyznačuje všemi prostředky typickými pro hovorovost: setkáváme se s elipsami, inverzí slovosledu, s neúplnými větami, s narušováním gramatických norem, s mnohými částicemi, s hovorovými výrazy.

"Часто у тебя, дружок, бывает... мм... вот тот..."

"Кто, папаша?"

"Вот тот, как его... молодой человек..."

"Молодой человек?"

"Да, -- с черными усиками".

Николай Аполлонович осклабился, заломал вдруг вспотевшие руки...

"Это тот, которого вы давеча застали в моем кабинете?"

"Ну да -- тот самый..."

"Александр Иванович Дудкин!.. Нет... Что вы..."

И сказавши "что вы", Николай Аполлонович подумал:

"Ну, зачем я это "что вы" сказал?"

И подумав, прибавил:

"Так себе, заходит ко мне".

"Если... если... это нескромный вопрос, то... кажется..."

"Что, папаша?"

"Это он приходил к тебе по... университетским делам?"

"А впрочем... если мой вопрос, так сказать не кстати..."

"Почему же некстати?.."

"Ничего себе... приятный молодой человек: бедный, как видно..."

"Он студент?.."

"Студент".

"Университета?"

"Да, университета..."

"Не технического училища?.."

"Нет, папаша..."<sup>137</sup>

Velmi často navíc bývá přímá řeč uvedena bez poukázání na mluvčího, ačkoliv se postavy ve svých replikách nestřídají důsledně (v uvedeném úryvku má Apollon Apollonovič obě repliky "Ничего себе... приятный молодой человек: бедный, как видно..." + "Он студент?.." za sebou, aniž by vypravěč upozornil na fakt, že se mluvčí nestřídají, jako tomu bylo dosud).

Zajímavé je, že místy se příznakům typickým pro mluvenou řeč neubrání ani vypravěč v projevu psaném:

---

<sup>137</sup>Kapitola КОНТ-КОНТ-КОНТ!

*И прошел в столовую откушивать кофей свой.*<sup>138</sup>

*Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его?*

*Словом, был главой Учреждения, разумеется, известного вам.*<sup>139</sup>

*"Убирайтесь вовсе из дому..."*

*"Да как же мне, барин..."*

*"Убирайтесь, скорей убирайтесь..."*

*"Да куда мне деваться?"*

*"Куда знаете сами: чтоб ноги вашей..."*

*"Барин!..."*

*"Не было здесь до завтра..."*

*"Да барин же!!..."*

*"Вон, вон, вон..."*

*Щубу ей в руки, да -- в дверь: заплакала Маврушка; испугалась как -- ужасъ: видно, барин-то -- не того: ей бы к дворнику да в полицейский участок, а она-то сдуру -- к подруге.*

*Ай, Маврушка...*<sup>140</sup>

Zcela originální je Bělého zacházení s interpunkcí. "Když se kniha otevře, oči zneklidní z přehršle teček, vykřičníků, otazníků, pomlček a spojovníků na každé straně. Hotové noty."<sup>141</sup> Řady teček oddělují i pasáže, které následují bezprostředně po sobě. Tři tečky (popř. vykřičník či otazník se dvěma tečkami) ukončují nemalé procento replik. Dvojtečky a středníky jako by nahrazovaly spojky. Příklady lze vidět ve výše uvedených úryvcích.

V mluveném projevu někdy dokonce v uvozovkách ~~nevidíme~~ jediné slovo, nýbrž pouze interpunkční znaménko.

*"Николай Аполлонович..."*

*Тут Аполлон Аполлонович...*

*"Нет-с: позвольте..."*

*"?..."*

*"Что за чертовщина?"*<sup>142</sup>

<sup>138</sup>Kapitola АПОЛЛОН АПОЛЛОНОВИЧ АБЛЕУХОВ

<sup>139</sup>Kapitola СЛОВОМ, БЫЛ ОН ГЛАВОЙ УЧРЕЖДЕНИЯ...

<sup>140</sup>Kapitola СКАНДАЛ

<sup>141</sup>А. Гидони: "Омраченный Петроград" in: Андрей Белый: Pro et contra, Санкт-Петербург 2004, str. 432-446.

<sup>142</sup>Kapitola РАЗНОЧИНЦА ОН ВИДЕЛ

### Metaforický plán

Popsat vyčerpávajícím způsobem metaforiku autora, jako je Bělyj, je v podstatě nemožné. Pokusíme se nicméně alespoň najít nejčastěji se opakující typy metafor a metonymií, příznačné pro jeho román.

*в открытую дверь заглянул колпак повара.*<sup>143</sup>

*Голова повара вдруг пропала.*<sup>144</sup>

*лицо его, бледное, напоминало и серое пресс-папье..., и -- папье-маше...; каменные сенаторские глаза...*<sup>145</sup>

*из танцевального зала пробежало красное домино... красное домино разорвало бумагу... Красное домино... на лоб откинуло масочку...*<sup>146</sup>

Vidíme zde případy metafor-personifikací, záměny celého člověka jeho částí, čili synekdochy, připodobňování osoby (resp. jednotlivých jejích orgánů - další synekdochy) k předmětu či rovnou záměnu osoby za předmět (rudé domino). Ač se technicky vzato jedná o různé tropy, domníváme se, že všechny uvedené příklady slouží jednomu cíli - odosobnit postavy, připodobnit je neživým věcem.

*в сей миг его осенила глубокая дума; и тотчас же, в неурочное время, развернулась она в убегающий мысленный ход*<sup>147</sup>

*Речи сенатора облетели все области и губернии*<sup>148</sup>

*удивлялись решительно все взрыву умственных сил, источаемых этою вот черепною коробкою*<sup>149</sup>

---

<sup>143</sup>Kapitola АПОЛЛОН АПОЛЛОНОВИЧ АБЛЕУХОВ

<sup>144</sup>Tamtéž

<sup>145</sup>Kapitola СЛОВОМ, БЫЛ ОН ГЛАВОЙ УЧРЕЖДЕНИЯ...

<sup>146</sup>Kapitola СКАНДАЛ

<sup>147</sup>Kapitola АПОЛЛОН АПОЛЛОНОВИЧ АБЛЕУХОВ

<sup>148</sup>Kapitola СЛОВОМ, БЫЛ ОН ГЛАВОЙ УЧРЕЖДЕНИЯ...

<sup>149</sup>Tamtéž

одного из тех "жидовских" журнальчиков, кровавые обложки которых на кишащих  
людом проспектах размножались в те дни с поразительной быстротой...<sup>150</sup>

на бархаты ложились шали, шарфы, вуали, веера и стеклярусы, ложились на плечи  
тяжкие кружева<sup>151</sup>

В танцевальном зале гуляла зараза догадок, тревожностей и слухов...<sup>152</sup>

косяки теневые остановились с ним вместе<sup>153</sup>

шелестел угрожающий шепот<sup>154</sup>

В это время тело сидело бессмысленно с упавшей на грудь головой и глазами  
установилось в рассеченный живот свой...<sup>155</sup>

V těchto případech naopak vidíme, jak jsou neživým věcem připisovány vlastnosti živých  
bytostí, resp. procesy živým bytostem vlastní (v posledním případě sice máme tělo a jeho části,  
které jsou v podstatě živé, ovšem jsou popisovány zcela bez ohledu na svého majitele jako  
bezvládné a neosobní). Z tohoto hlediska by se mezi posledními úryvky mohly vyskytovat i věty o  
činnosti rudého domina - aktivní je v nich nikoli osoba, nýbrž část garderoby. Porovnáme-li tyto  
metafory s úryvky uvedenými výše, můžeme snad vyslovit závěr, že je jasnou autorovou tendencí  
ztvářňovat živé jako neživé a naopak. Postavy jsou věcmi, věci jsou postavami.

Пřítomnost velikého množství synekdoch v Petěrburgu je dobře známá, obvykle se demonstruje  
některým z popisů Něvského prospektu, po němž se neprocházejí lidé, nýbrž buřinky, čapky a  
ramena. Jsou však i další místa, která jsou synekdochami (s odstínem depersonalizace či naopak  
personifikace) doslova naplněná:

Там стояло два ряда танцующих пар, уплывая во взор черными, зеленоватыми и ярко-  
красными гусарскими сукнами, золотым, подбородок режущим воротником, надставною

---

<sup>150</sup>Tamtéž

<sup>151</sup>Kapitola СКАНДАЛ

<sup>152</sup>Tamtéž

<sup>153</sup>Kapitola ТАРАКАНЫ

<sup>154</sup>Tamtéž

<sup>155</sup>Tamtéž

мундирною грудью и надставными плечами, снежно-белой прорезью фрачных жилетов, кракавиших при нажиме, и лоск льющим фраком цвета воронова крыла.

Мимо масок и кавалеров стремительно пролетел Николай Апполлонович, переступая порывисто на своих дрожащих ногах; и кровавый атлас за ним влекся на лаковых плитах паркета...<sup>156</sup>

смятение танцевального зала передалось...<sup>157</sup>

На фоне совершенно зеленой... стены... стояла фигурочка<sup>158</sup>

Когда утром вошли, то Липпанченки уже не было, а была -- лужа крови; был -- труп; и была тут фигурка мужчины -- с усмехнувшимся белым лицом, вне себя...<sup>159</sup>

Аполлон Аполлонович недовольно потер переносицу...<sup>160</sup>

Каждое утро сенатор осведомлялся о часах пробуждения. И каждое утро он морщился.<sup>161</sup>

V posledních dvou případech vidíme rovněž tropus podobný synekdoše - duševní stav senátora není popsán slovy jako "rozmrzl se" či "byl znechucen," o stavu jeho mysli nevíme explicitně nic a můžeme ho odhadovat pouze na základě jakýchsi tělesných projevů. Na proces je metonymicky poukazováno jedním z jeho projevů.

Аблеухова знала Россия<sup>162</sup>

Zde se setkáváme se synekdochou typu *totum pro parte*. Jak lze vidět z uvedených příkladů, daleko častější je však *pars pro toto*.

Synekdochické povahy je i záměna popisovaného objektu jeho obrysy (podobný proces, jaký v románu dělá sám Petěrburg, když lidi proměňuje na stíny a naopak):

---

156Kapitola СКАНДАЛ

157Тамtéž

158Kapitola ТАРАКАНЫ

159Тамtéž

160Kapitola АПОЛЛОН АПОЛЛОНОВИЧ АБЛЕУХОВ

161Тамtéž

162Kapitola СЛОВОМ, БЫЛ ОН ГЛАВОЙ УЧРЕЖДЕНИЯ...



*Среди всей этой группы выделялась сухенькая фигурка сенатора...и контуры зеленоватых ушей...*<sup>163</sup>

*в теневой темной нише выступало замысловатое очертание: здесь висящих штанов; и слагалось в подобие -- отсюда глядящего*<sup>164</sup>

Narazit lze i na tropy jako oxymóron či katachréze:

*Так стояло оно с... невидящим взором.*<sup>165</sup>

*слушая поток звуков*<sup>166</sup>

### Kompoziční postupy

Vyjádřit se přesvědčivým způsobem o kompozici Petěrburgu je úkol bez přehánění nadlidský. Jen málo kritiků, recenzentů či badatelů si trouflo hovořit o románu jako celku, a když už tak činí, můžeme se dočkat vyjádření jako například Poljaninova: "Román Andreje Bělého je dezorganizovaný, jednotnou vůlí neoduševněný shluk myšlenek a pocitů..."<sup>167</sup>; za jedinou ideu, kterou snad mohl být Bělyj při psaní románu veden, považuje Poljanin všudypřítomnou, nikoho a nic nešetřící ironii, k jejímuž vůdcímu postavení se však staví zcela odmítavě (například ironizování Lichutinových příprav na pokus o sebevraždu a v jejich popisu přítomné autorské vsuvky typu "no představte si to" označuje zcela vážně jako "netaktní"), neboť ironie dle něj "nikdy nebyla matkou velkého uměleckého díla".<sup>168</sup> Poljanin dále hovoří o "přílišném napětí slova jakožto intelektuální i zvukové jednotky", které je dle něj vlastní poezii, ovšem užívá-li se jej stejným způsobem v próze (v níž prý má básnickou funkci slova převzít věta), musí nutně být výsledkem tak přepjatý text, jako Bělého Petěrburg - přes všechny svůj odpor k tomuto autorově postupu nicméně poznává jeho originalitu. I Vjačeslav Ivanov by se zřejmě podepsal pod dezorganizovanost románu, označuje Petěrburg jako polochaotický - ale přesto by v něm nezměnil ani jedinou tečku.<sup>169</sup>

---

<sup>163</sup>Kapitola СКАНДАЛ

<sup>164</sup>Kapitola ТАРАКАНЫ

<sup>165</sup>Kapitola СКАНДАЛ

<sup>166</sup>Tamtéž

<sup>167</sup>A. Полянин: "Петербург" in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 382-390.

<sup>168</sup>Poljanin je tak v tomto svém názoru zcela v rozporu s velkým obdivovatelem Andreje Bělého, Viktorem

Šklovským: "V umění je co nejvíce potřeba zachovávat pathos distance, nenechat se pokroutit. Nutno zachovávat ironický poměr ke svému materiálu, nepouštět jej k sobě." (V. Šklovskij: *Theorie prózy*, Praha 1948, str. 204)

<sup>169</sup>В. Иванов: *Вдохновение ужаса* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 401-410.

Proti výrokům o dezorganizovaném a chaotickém Petěburgu staví Langen své tvrzení o různých jednotách v románu. "Zdá se mi, že existují tři způsoby, jakými Bělyj přemýšlí o jednotě, a můžeme je označit podle vzorů, které jim odpovídají: jednota věci, jednota schématu a jednota gesta."<sup>170</sup> Z dalšího textu však bohužel není příliš zřejmé, jakou oporu pro toto své tvrzení hodlá v románu najít, ani co jím chce vlastně říci. Když však poněkud konkrétněji hovoří o kompozici, podává informaci, která by již mohla vrhat trochu světla na Bělého postupy, totiž že "obrazy, věty a ideje jsou často motivovány nikoli logickou či expoziční nutností, nýbrž užíváním leitmotivů, které jakoby knize dávaly kompoziční jednotu hudebního díla."<sup>171</sup> Jak tento postup může vypadat v praxi je nastíněno výše v poznámce u zvukového plánu - leitmotivem Ableuchovových jsou hlásky "p", "b". "l" a dvojhhlásky složené z těchto hlásek, u Nikolaje Apollonoviče ještě včetně "k" a "kl"; obě hlavní postavy jsou obklopovány slovy s těmito hláskami. Zvukový plán se tak promítá do tematické výstavby románu. Hrdinové jsou rovněž neustále doprovázeni pro ně typickými obrazy - Nikolaj Apollonovič ve svém domínu vypadá jako bezruký mrzák, Apollon Apollonovič se obklopuje symetrií jakéhokoliv druhu, oholený Sergej Sergejevič Lichutin vypadá jako idiot... I Něvský prospekt, vody Mojky či ostrovy vidíme stále se stejnými atributy.

Elsworth cituje článek Hartmannové, v němž je ukázáno, jak jsou jednotlivá slova spojení "сардинница ужасного содержания" představena osamoceně již v předcházejícím textu v jiných kontextech, než se nám konečně složí do tohoto motivického sousloví a ukazuje na analogický postup Dudkinův, který z útržků hovorů na Něvském třídě složí novou větu. "...události se dějí bez závislosti na úmyslech všech zúčastněných či na prostředí samotného města. Jazyk předvádí svou vlastní 'mozkovou hru' bez ohledu na jakékoliv vědomé záměry."<sup>172</sup>

Zdá se, že podobný proces můžeme pozorovat i na vyšší úrovni, než jsou jednotlivá slovní spojení či věty - Nikolaj Apollonovič si ze všech citů, které k němu chová Sofie Petrovna, vybere jen ten, který je vyjádřen slovy o "krasnyj šut" (ostatně i sama Sofie Petrovna ze všech svých citů jen tento vyjádří řádně) a dá tak základ jedné linii vyprávění; stejně tak málem, když se sám snaží přijít na to, proč mu Dudkin předává bombu, aniž by ho pořádně poslouchal a počítá se zabitím otce - i zde vybere z existujících faktů jen jisté elementy, jejichž složením vytváří fakt nový, do té doby neexistující. Podobně Apollon Apollonovič z odděleně existujících elementů (oči, knírek) "skládá" novou postavu - Alexandra Ivanoviče Dudkina. De facto se jedná o stejný postup, jaký můžeme

170T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005, str. xiv.

171Tamtéž, str. 68. Ihned po citovaném úryvku ovšem následuje příklad jedné zvukomalebné věty (která má demonstrovat, že "slova mnohdy znějí jako píseň"), a tyto dva postuláty Langen ze záhadných důvodů jakoby považoval za zdůvodnění své zvláštní teze, že "jednota Petěburgu je spíše jednotou schématu (vzoru, formátu, obrazce? - pozn. JK), než jednotou fyzické věci (která byla pro Bělého, jak jsme viděli, jednotou neurčitou)," což mu stačí k tomu, aby Bělého označil jako alespoň částečného stoupence strukturalismu (myšlenky tohoto směru považuje Langen za vystopovatelné již u Hérakleita).

172J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 112-113.

vidět i při psaní jakéhokoliv románu: autor vybere jen některé prvky skutečnosti a jejich kombinací vytváří skutečnost novou. U špatných tvůrců hrozí, že neuvědomí-li si tuto sebeomezenost, budou kombinovat prvky, které se k sobě organicky nehodí a výsledkem bude nepřesvědčivá postava, či rovnou mizerný román. Bělyj jakoby mnohavýznamovostí a mnoháurovňovostí tento problém rušil od samotného začátku (žádná postava či obraz u něj nejsou jednoznačné, různé významy se dají konstruovat téměř do nekonečna) a nechal mu s groteskní zveličeností podlehnout jen své postavy (které s neomylnou jednoznačností konstruují své omyly).

Když Robakidze vypíše obsah románu, shrne jej slovy: "Není to syžet v pravém slova smyslu: je to spíše somnambulické řešení předpokládaného syžetu: a proto je tak 'bezobsažný' a zároveň tak tíživě dlouhý."<sup>173</sup>

Askoldov popisuje osobitost Bělého kompozice takto: "1) Veškerá kompozice je neúnosně úryvkovitá, 'útržkovitá' a přetížená takovými detaily, které nemohou být z pohledu rozvíjení syžetu ničím ospravedlněny. 2) Neustálé opakování jedněch a týchž obrazů, detailů, někdy vět, cosi jako muzikální leitmotivy. 3) Vynechávky a nejasnosti v pragmatickém rozvíjení syžetového děje."<sup>174</sup>

Při rozboru úryvků týkajících se kruhovitosti, cykličnosti či kulatosti od sfér kosmických až po rozšiřující se kouli v hrudi obou Ableuchovů (jejich srdeční záchvaty) formuluje Holthusen závěr týkající se Bělého kompozice: "Technika leitmotivů, typická pro Bělého, je v 'Petersburgu' poprvé pozdvižena na absolutně dominantní konstrukčně stylový princip a je uplatňovaná na všech rovinách. Jednotlivé příklady se dají počítat na stovky, ovšem jako úběžník ústřední metaforické řady (míče, koule, kružnice, bobtnající oblaka, světelné body, rozšiřování a odstředivý pohyb) přitom funguje symbol stlačené energie, 'bomba'."<sup>175</sup>

"Chování postav-loutek podobných věcem nevyplývá z mravně-psychologické logiky jejich charakterů; jsou doslova nástrojem všemocného "loutkáře", tj. s nimi si hrajícího autora-vypravěče."<sup>176</sup> Tento postup se Drozdovi jeví jako přímá polemika s tradicí realistických románů, kde je naopak subjekt textu nástrojem rozvíjení postav. "Bělyj svou kompoziční metodu určuje slovem 'вдрызг'. Za pomoci této metody je do textu neustále uváděno cosi nečekaného, nemotivovaného, ale zároveň důležitého."<sup>177</sup> I toto vidí Drozda jako další příklad groteskního sbližování vzájemně se vylučujících jevů. Jako další výrazný a charakteristický kompoziční rys vyzdvihuje Drozda záměrně matoucí nazvání jednotlivých kapitol a úryvků, od nichž se nedá očekávat žádné vodítko při orientaci v následujícím textu.

173Г. Робакидзе: Андрей Белый in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 456-468.

174С. Аскольдов: *Творчество Андрея Белого* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 488-513.

175J. Holthusen: *Belyj. Petersburg* in: В. Zelinsky (vyd.): *Der Russische Roman*, Düsseldorf 1979, str. 265-289.

176М. Drozda: *Петербургский гротеск Андрея Белого* in: *Umjetnost Riječi* 1981, str. 133-154.

177Тамtéž

## Stylové postupy

Elsworth nachází v Petěrburgu (zejména v jeho prvním vydání) jasně patrné stopy gogolovského skazu,<sup>178</sup> ovšem není zdaleka první, kdo si tohoto rysu všímá. "... všechny statické formy slovesného výkladu jsou v ní <sc. práci Bělého> jakoby roztaženy do jedné tekoucí dynamiky hudebně vizionářského náporu (styl tohoto románu je stylem gogolovským z hlediska čistého dynamismu)...,"<sup>179</sup> "V románu Petěrburg, možná že nejobdivuhodnějším ruském románu od dob Dostojevského a Tolstého, nelze najít úplnost, celý Petěrburg v něm nemá své místo, ne vše je jeho autoru dostupné. Ale cosi charakteristicky petěrburské je v tomto překrásném románu skutečně poznáno a provedeno. Je to umělecká tvorba gogolovského typu..."<sup>180</sup> O gogolovském charakteru své prózy hovoří i sám Bělýj textu "Мастерство Гоголя." Mimo jiné hovoří o podobné stavbě vět, o používání opakování, refrénu, hromadění sloves, adjektiv a podstatných jmen a o velmi podobném zacházení s barvami.<sup>181</sup>

Typické příklady gogolovského stylu u Bělého podává Elsberg: 1) přechod z vysoké fantastiky ke každodenní mluvě a naopak, 2) přechod od vnímání konkrétního předmětu k obecnému symbolu, 3) přelévání barev, 4) fantastický chaos města, 5) věčné masky lidí na ulici (přičemž masky jsou části těla), 6) osamostatňování části těla, 7) groteskní jména, 8) zkosení obrazů, 9) některá srovnání vysokých i nízkých linií, 10) ironické mnohonásobné opakování téhož slova na krátkém úseku textu, 11) aliterace.<sup>182</sup>

"Pro Bělého ... je charakteristické, že u něj vždy krouží slova a souzvuky a v tomto vichru sousloví se rozptyluje bytí..."<sup>183</sup>

Golikov označuje styl románu jako "velmi osobitý, rozepjatý a nevyrovnaný." O některých (podle něj) slabších místech se vyjadřuje jako o "pouhém sázení slov, která mají jen vnější logickou souvislost." Stejně jako Poljanin hovoří o přílišném napětí. Vykreslení Apollona Apollonoviče mu připadá příliš mechanické, neživoucí, jeho obraz se prý nemůže trvale usídlit v čtenářském povědomí - a navíc je pokažen sentimentálním ~~se~~ rozplýváním autora nad postavou, které zřejmě mělo obraz vylepšit a oživit. Totéž navíc platí pro obraz poručíka Lichutina. Takové úvahy ho vedou k poměrně ojedinělému závěru: "Dosud jste si mysleli, že máte co do činění se symbolistou Andrejem Bělým, ironickým a krutým jako Dostojevskij, ale ukázalo se, že je to sladkokyselý Dickens, ctnostně sentimentální, blahomyslně morální."<sup>184</sup>

178J. D. Elsworth: *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983, str. 111.

179В. Иванов: *Вдохновение ужаса* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 401-410.

180Н. Бердяев: *Астральный роман* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 411-418.

181А. Белый: *Мастерство Гоголя*, Москва, Ленинград, 1934, str. 297-309.

182Ж. Эльсберг: *Творчество Андрея Белого-прозаика* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 802-837.

183Н. Бердяев: *Астральный роман* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 411-418.

184В. Голиков: *Космический вихрь* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 419-431.

Rovněž Gidoni hovoří o "těžkých, mysl napínajících slovech," a styl popisuje jako "vyumělkovaný, napjatý, neustále cosi přemáhá, aniž by to zdolal... Vliv Rozanova se bezpochyby projevil v mimovolné, ničím neomezované registraci všech psychických prožitků jednotlivých postav románu. To činí 'Petěrburg' nafouklým a roztržštěným. Čtenářovo vnímání se rozbíhá. Extrémní impresionismus zobrazovacích prostředků spolu s usilovnou detailizací psychických prožitků popisovaných postav vytváří tíživou kontradikci, neboť vnější Petěrburg je ukázán impresionistou, zatímco vnitřní je popsán způsobem téměř protokolárním."<sup>185</sup>

Velmi často jsme tedy svědky hodnocení Bělého stylu jakožto *napjatého*, ať už to znamená cokoliv.

"Lidé v Petěrburgu neexistují... Nejenom duše, ale dokonce i těla všech jednajících postav Petěrburgu jsou Bělým rozpitvána na části: nevidíme těla, ani postavy, nýbrž pouze hlavy, ramena, nosy, zátylky, záda; neslyšíme promluvy a věty, nýbrž úryvky slov a vět, výkřiky, chroptění, mumlání... A všechno, lidé, ulice, domy i pokoje jsou dány nikoli staticky, nýbrž v maximálním pohybu."<sup>186</sup> I tento rys by se snad dal připsat vlivu Gogola a jeho zálibě v synekdochách.

Dalekosáhlých dopadů poetiky Dostojevského románu "Běsy" na Petěrburg, zejména co se úrovně vypravování, jeho struktury a způsobu zpracování týče, si všímá Silárdová ve svém často citovaném článku "Od Běsů k Petěrburgu."<sup>187</sup> Za vynález Dostojevského, který se právě v Běsech projevuje nejzřetelněji, považuje Silárdová "kolísání vzdálenosti mezi úrovněmi autora, vypravěče a postav," kterážto technika je dle ní v symbolistickém románu rozvinuta ve "vysoce estetizovanou hru s přijímáním střídání vypravěčských masek, díky čemuž vzniká principiálně nový jev - obnažení problematiky subjektu textu." Tato hra má prý čtenáři připomínat fakt vykonstruovanosti literárního díla a status autora v něm. Z hlediska dalšího vývoje ruské prózy vypisuje Silárdová následující zvláštnosti vypravování Dostojevského: "Provokativní narušování některých elementárních zákonů o spojování slov v jazyce vypravěče, vášně k idiomatice a jejímu bezvýhradnému ozvlášťování, neustálá podřeknutí a komické pokusy uvést do pořádku svůj slovní kostým před očima čtenáře, používání 'slovíček', svým způsobem 'slovního mrkání' na čtenáře..." Krom autorských průpovědek se zřejmě tato technika u Bělého projevuje i v "drzém narušování zákona o spojování slov <sc. nejen v jazyce vypravěče> a druhých jednoduchých jazykových norm... Ale ... ač se chová vysloveně antiuzuálně, zároveň žádá o shovívavost, nešťastně se ospravedlňuje, že za tuto nestvůrnou nesolidnost jazyka 'nemůže autor, nýbrž autorské pero.'"<sup>188</sup>

185А. Гидони: "Омраченный Петроград" in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 432-446.

186Ф. Степун: *Памяти Андрея Белого* in: Андрей Белый: *Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 883-904.

187Л. Силард: *От "Бесов" к "Петербургу": между полюсами юродства и шутовства (набросок темы)* in: *Studies in 20th Century Russian Prose*, Stockholm Studies in Russian Literature 1982, str. 80-107.

188Uvedený citát z kapitoly КАРЕТА ПРОЛЕТЕЛЯ В ТУМАН se ovšem netýká ani tak stylu, jako spíše nepřesnosti, kterou autor, resp. jeho pero spáchalo, a totiž že v roce 1905 ještě po Petěrburgu nejezdila tramvaj (která byla v

Ono "kolísání vzdálenosti mezi úrovněmi autora, vypravěče a postav" je zřejmě vidět na místech, kdy vypravěč střídá odstavce, v nichž mluví spisovně, ba až s vědeckou přesností, s odstavci, v nichž se dopouští prohrěšků proti jazyku psaného projevu (příklady viz výše) - není tak jasné, zda autor a vypravěč spadají vjedno, zda se vypravěč nehodlá stylizovat do jedné z postav (jako to například činí na místě, kdy si Apollon Apollonovič přeje mít nějakého agenta v blízkosti Dudkina, vypravěč málem bere tuto úlohu na sebe, ovšem když ho míjejí dva agenti, vypravěč se tváří, že hledí v oblaka a nechá je projít), či zda se (jak již navrhovali někteří zmiňovaní komentátoři) naopak vypravěč staví nad postavy a je na nich zcela nezávislý. Na fakt vykonstruovanosti díla je poukazováno i daleko explicitněji, to když vypravěč hovoří o tom, že stvořil senátora, o tom, že rozvěsil obrazy iluzí, nebo třeba když čtenáři připomíná, že zapomněl na Annu Petrovnu.

---

úvodu kapitola zahrnuta v popisu scénérie).

## Shrnutí hlavních rysů románu

Na základě předchozích analýz se pokusíme o shrnutí nevýznamnějších rysů románu, relevantních pro překladatelovu práci.

Na rovině sémantické, či významové, jde v první řadě o dodržování autorova rozlišování mezi Východem a Západem - nejedná se pouze o geografická určení, nýbrž rovněž o související vlastnosti, jako je barevná symbolika, rozlišování mezi pořádkem a chaosem, jednoduchostí a rozmanitostí, rovností a nerovností, tendencemi ke stagnaci či k ničení, mezi živelností a mrtvolnou strnulostí, neohraničeným a uzavřeným prostorem. Dále je třeba věnovat pozornost otcům a synům románu, ať již explicitním, či jenom myšleným, dávat pozor na jejich atributy, opakující se u různých jednotlivců, zachytit momenty stárnutí a mládnutí postav; a mít na paměti, že snad každý vztah otec-syn je rozbuškou ke konfliktu. U těchto i jiných dichotomií je třeba si uvědomit, že jsou v neustálém souboji, nedochází k jakémusi "smíření", ani na poli abstraktních termínů, ani mezi postavami, ani v jejich nitru; zejména postavy románu jsou téměř neustále obětmi svého vlastního vnitřního boje, který ani na moment neustává. Jednotlivé postavy a jejich vzájemné vztahy bývají také často určovány, či spíše naznačeny, pouhou přítomností nějaké shodné vlastnosti, podobným přirovnáním - překladatel tedy musí dbát na přítomnost opakujících se atributů. Dále je zapotřebí, nakolik je to možné, všimnout si ohromného množství narážek na jiná literární díla, na nejrůznější mýty, na všechny možné -sofie a -logie a jiné teorie. Nesmírně důležité je neopomenout groteskní, snižující momenty, přítomné i na místech, kde bychom je nečekali (jako například při Lichutinově pokusu o sebevraždu).

Požadavek na důsledné rozlišování subjektu a objektu (a rozlišování věci o sobě a věci pro nás) a důraz na jejich vzájemný vztah, v němž má určující slovo subjekt, nebudeme formulovat příliš kategoricky. Sice se nám tento prvek jeví jako významotvorný, ovšem rozcházíme se zde s míněním některých význačných autorit.

Co se týče roviny stylistické, je třeba snažit se alespoň o částečné napodobení Bělého instrumentace. Je to úkol jistě nesnadný, či spíše přímo nesplnitelný, ovšem jeho splnění se lze přiblížit, například využíváním těch slov, která v češtině mají stejný kořen, jako v jazyce ruském (ovšem vystavujeme se nebezpečí nadužívání rusismů), či, pokud jde o rytmus, změnou slovosledu, která je v češtině také možná. Dávat pozor na opakování klíčových frází, slov, morfémů. Pokusit se zachytit motivické hlásky (resp. motivická slova) a přenést je do překladu. Při překládání lexiky je třeba se nebát užití neologismů; většinou se jedná o složeniny, které lze v češtině rovněž vytvořit, podobně jako podstatná jména slovesná, či o slovesa s novou předponou<sup>189</sup> (a většina předpon

<sup>189</sup>Podobně, jako skládal slovesa s nenormativními předponami Karel Hynek Mácha.

ruských sloves má stejný nebo podobný ekvivalent i v našem jazyce) a o užívání známých slov v nových kontextech. Budou-li znít v češtině poněkud "divně", nevadí - ani v ruštině nejsou Bělého výrazy běžné, přibližovat autorův jazyk jakési "normě" by bylo prohřeškem proti jeho postupům. Rovněž záleží na zachování patrných rozdílů mezi mluvou postav a širokým lexikálním záběrem vypravěče. Co se týče vlastních jmen, těžko lze vyžadovat zachování všech významotvorných asociací se jmény hlavních postav, vzhledem k proslulosti románu nelze jejich jména překládat. Na syntaktické úrovni je třeba držet se převážně implicitního charakteru mezivětných vztahů (ostatně toto platí i na vyšší úrovni než syntaktické, viz vyjadřování autorit o kompoziční dezorganizovanosti románu, o útržkovitosti a úryvkovitosti, etc.), při překladu hrozí nadměrné explicitní vysvětlování, které textu není vlastní; rovněž je záhodno pokusit se napodobit osobitost autorského slovosledu, a prostředky češtině vlastními napodobovat hovorovou syntax v pásmu postav. Kde to není nezbytně nutné, nenarušovat autorovo nadužívání interpunkčních znamének - jedná se o rys téměř nevídaný. Překladatel by se rovněž měl pokoušet o zachování depersonalizace postav a naopak personifikace věcí na metaforické úrovni a udržet co možno nejvíce autorových synekdoch, které jsou rovněž velmi signifikantním prvkem románu. Také by měl mít na paměti výše vypsane rysy gogolovského stylu, zejména hromadění slov, refrény, aliterace.



## Analýza překladů

Vyzbrojeni předchozími analýzami, pokusíme se nyní podívat na oba vydané české překlady, Mathesiův<sup>190</sup> a Šandův.<sup>191</sup> Není samozřejmě možné analyzovat úplně celý text, a tak se vždy budeme věnovat jednotlivým úryvkům, které budou vybírány s ohledem na přítomnost výše popsaných hlavních rysů románu. Budeme vždy paralelně porovnávat originál<sup>192</sup> a jeden z překladů.

První úryvek je úplným začátkem knihy, vypravěč se v Prologu obrací na své čtenáře, představuje Ruské Impérium a autor poprvé předvádí svou vypravěčskou hru - snaží se mluvit velmi oficiálně, ovšem několikrát se zdá pero být rychlejší, než jeho myšlenky, pokusy o definici vyznívají směšně; setkáme se zde i s nenormativním užíváním některých slov či slovních spojení a dokonce i se zvukovou organizací.

### ПРОЛОГ

Ваши превосходительства, высокородия,  
благородия, граждане!

.....  
Что есть Русская Империя наша?

Русская Империя наша есть

географическое единство, что значит: часть известной планеты. И Русская Империя заключает: во-первых -- великую, малую, белую и червонную Русь; во-вторых -- грузинское, польское, казанское и астраханское царство; в-третьих, она заключает... Но -- прочая, прочая, прочая.

Русская Империя наша состоит из множества городов: столичных, губернских, уездных, заштатных; и далее: -- из первопрестольного града и матери градов русских.

Град первопрестольный -- Москва; и мать

### PROLOG

Vaše excelence, blahorodí, pánové, občané!

.....  
Co to je - ruské naše imperium?

Ruské naše imperium je geografická

jednotka, což znamená: část určité planety.

Ruské imperium se skládá: za první - z velké, malé, bílé a červené Rusi; za druhé - z carství gruzínského, polského, kazaňského a astrachánského; za třetí se skládá... No - a tak dále, a tak dále, a tak dále se skládá.

Ruské naše imperium se skládá z množství měst: sídelních, guberniálních, okresních, měst mimo pořadí; a dál - z prvosídelního města a matere ruských měst.

Prvosídelní město je Moskva; a máti ruských měst je Kyjev.

190A. Bělj: *Petěrburg*, přel. B. Mathesius, Praha 1935 (dále jen M).

191A. Bělj: *Petrohrad*, přel. J. Šanda, Praha 1980 (dále jen Š).

192A. Белый: *Петербург*, Берлин, 1922 (dále jen B).

градов русских есть Киев.

Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что -- то же) подлинно принадлежит Российской Империи. А Царь-град, Константиноград (или, как говорят, Константинополь), принадлежит по праву наследия. И о нем распространяться не будем.

Распространимся более о Петербурге: есть -- Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что -- то же). На основании тех же суждений Невский Проспект есть петербургский Проспект.

Невский Проспект обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; нумерованные дома ограничивают его; нумерация идет в порядке домов -- и поиски нужного дома весьма облегчаются. Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть -- гм... да:... для публики. Невский Проспект по вечерам освещается электричеством. Днем же Невский Проспект не требует освещения.

Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он -- европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...

Потому-то Невский Проспект -- прямолинейный проспект.

Petěrburg, neboli Sankt-Petěrburg, nebo Pitěr (což je jedno a totěž) patří k ruskému imperiu opravdu. Caři-hrad pak, Konstantinograd (nebo, jak se říká, Konstantinopol) náleží mu po právu dědickém. Ale o něm se tu šířit nebudeme.

Budeme se šířit spíše o Petěrburgu: existuje město Petěrburg, nebo Sankt-Petěrburg, nebo Pitěr (což je jedno a totěž). Na základě týchž úvah je Něvský prospekt prospektem petěrburgským.

Něvský prospekt má nápadnou vlastnost: skládá se z prostranství pro cirkulaci publika; ohraničují jej číslované domy; čísla postupují pěkně po pořádku - a tuze usnadňují hledání potřebného domu. Něvský prospekt jako každý prospekt je prospekt veřejný; to je: prospekt pro cirkulaci veřejnosti, neboli publika (nikoli na příklad vzduchu); domy, tvořící jeho hranice po stranách, jsou - hm... ano:... pro publikum. Něvský prospekt bývá večer elektricky osvětlován. Ve dne Něvský prospekt osvětlení nepotřebuje.

Něvský prospekt je - mezi námi řečeno - přímočarý, protože je to prospekt evropský; každý pak evropský prospekt není prostě jen prospekt, ale (jak už jsem řekl) prospekt evropský, poněvadž... ano...

Proto je Něvský prospekt - prospekt přímočarý.

Невский Проспект -- немаловажный  
проспект в сем не русском -- столичном --  
граде. Прочие русские города представляют  
собой деревянную кучу домишек.

И разительно от них всех отличается  
Петербург.<sup>193</sup>

Něvský prospekt je prospekt nemálo důležitý  
v tomto neruském - sídelním - městě. Ostatní  
ruská města jsou dřevěná hromada domků.

Od nich ode všech se nápadně odlišuje  
Petěrburg.<sup>194</sup>

V první větě překladu nacházíme stylisticky poměrně nevýrazné "pánové," stálo by zřejmě za  
pokus najít slovo, které by bylo v souladu s oficiálním a administrativním oslovením v originálu.

V otázce "Co to je - ruské naše imperium?" dává překladatel velký důraz na fakt, že důkladně  
neznáme Rusko. V originále ovšem taková jednoznačnost není, otázka by dovoľovala i interpretaci  
ve smyslu "Čím je naše ruské imperium?" (a následující výčet měst a knížectví i upozornění na fakt,  
že jde o část planety, jakoby pro tuto interpretaci svědčily). Překladatel zde za čtenáře vybírá jednu  
ze dvou interpretačních možností, dá se snad říct, že se (ač v malém měřítku) jedná o narušení  
mnoha<sup>o</sup> významovosti, kterou jsme identifikovali jako jeden ze základních rysů románu.

Diskutabilní je převedení slova "единство" výrazem "jednotka"; zdá se, že se setkáváme s oním  
nenormativním užíváním slov - základní význam "jednota" se na první pohled do textu nehodí,  
jednota bývá tvořena z disparátních entit ("jednota strany" znamená jednotu jednotlivých jejích  
členů, jejích názorů, apod.), ovšem jaké disparátní entity máme v geografii? Autor snad chce tímto  
připoutat pozornost na hory, lesy, řeky, města, moře - to vše dohromady by mohlo tvořit onu  
geografickou jednotu. Výraz "jednotka" by pak ovšem nebyl na místě, jednotkami by byly právě  
tyto oddělené veličiny, které jsou sjednoceny pod výrazem "Ruské naše imperium."

Nezdá se nám rovněž, že je nějaký dobrý důvod pro přeložení slova "заключает" výrazem  
"skládá se z...", v češtině máme sloveso se stejnou vazbou "obsahovat" (a snad by šlo i  
"zahrnovat"). Mathesius navíc o pár řádků níže stejnými slovy překládá i výraz "состоит из", čímž  
čtenáři falešně sugeruje opakování tohoto slovesa.

Pro dovětek "se skládá" nelze nalézt opodstatnění, v textu není ani naznačen, věta je docela  
dobře srozumitelná i bez něj. Navíc se zde podle komentátorů jednoho ruského vydání jedná o  
parodii na úplný titul ruského imperátora, "který obsahoval zhruba šedesát názvů zemí, jemu  
poddaných, a který končil slovy 'a tak dále, a tak dále, a tak dále.'<sup>195</sup>" Přestože se nedá čekat, že  
mnoha českým čtenářům vyvstane při četbě Bělého věty na mysli carův titul s touto originální  
tečkou, musí se Mathesiův dovětek označit za nemístný.

<sup>193</sup>B, str. 9-11.

<sup>194</sup>M, str. 7-8.

<sup>195</sup>A. Бельи: *Петербург. Москва, Тула 1989*, str. 516.

V následujícím odstavci vynechává Mathesius dvojtečku za překladem výrazu "и далее:". Již od prvních stránek lze pozorovat autorovu zálibu v pomlčkách, střednících a dvojtečkách, tato interpunkční znaménka jsou zjevně nadužívána, jde o jistý autorský záměr, k jehož narušování není žádné oprávnění. Český čtenář je přítomností ohromného množství znamének stejně udiven, jako čtenář ruský, není žádný důvod mít v češtině znamének méně.

U slova "первопрестольный (град)" je situace poněkud složitá. *Velký rusko-český slovník*<sup>196</sup> uvádí: "zast. slavn. 'prvopřestolný' o Moskvě jako prvním sídelním městě, na rozdíl od Petrohradu." Je třeba užít slova, které by mělo v češtině rovněž nádech zastaralosti a bylo alespoň trochu slavnostní; těžko ovšem od běžného čtenáře čekat, že se mu bude s něčím spojovat druhá polovina slova - "-prestolný." Zdá se nám, že Mathesius svůj převod vymyslel celkem zdařile, složenina působí poněkud oficiálnějším dojmem (nelze předpokládat, že by někdo takové slovo použil v mluveném projevu) a navíc je z ní poměrně zřejmý význam onoho zvláštního slova.

Následující výraz "град" je ve slovníku<sup>197</sup> označen jako zastaralý. Není nám známé adekvátní slovo v češtině, pravděpodobně ani Mathesiovi, neboť ponechává obvyklé "město", ovšem archaizuje alespoň výrazem "mateř".

Ve výčtu různých názvů Petěrburgu možná není nutné střídat "neboli" a "nebo" - autor se rozhodně nevyhýbá opakování stejných slov ani tam, kde jsou možnosti záměny širší, není tedy zapotřebí "zpestřovat" jeho slovník za něj.

Výraz "jedno a totéž" je poněkud zbytečně rozvedený.

V překladu není dodrženo opakování výrazu "принадлежит". Opět není možné najít nějaký nezvratný důvod pro rozšiřování slovní zásoby vypravěče. V překladu přebývá slovo "mu <náleží>", které zde zlogičtíuje.

Spojku "и" překládá Mathesius slůvkem "ale", čímž ovšem nedodržuje text a interpretuje za čtenáře. Obvyklému překladu "a" vůbec nic nevádí, i v češtině může mít tato spojka odporovací význam. Výraz "tu" je nadbytečný, překladatel opět jako kdyby cítil potřebu čtenáři četbu usnadňovat, vysvětlit mu toho co možná nejvíce.

Ve větě "existuje město Petěrburg" je opět nadbytečný výraz "město". Zajímavé je, že v následujícím úryvku již Mathesius nevariuje převody slova "или". V překladu ponechává "Něvský prospekt" přestože máme obvyklejší "Něvská třída", ustálené dokonce i v překladu stejnojmenné Gogolovy povídky. Možná lze Mathesiovo řešení označit jako rusismus.

Zajímavá je věta "он состоит из пространства для циркуляции публики". Sloveso zde opět

196kol. aut., *Velký rusko-český slovník*, Díl III (II), Praha 1956, str. 32

197С. Ожегов, Н. Шведова: *Толковый словарь русского языка*, Издательство "Азъ" 1992, uveřejněný na stránkách [http://www.kulichki.com/moshkow/DIC/OZHEGOW/ozhegow\\_e\\_1.txt](http://www.kulichki.com/moshkow/DIC/OZHEGOW/ozhegow_e_1.txt), <http://www.vedu.ru/ExpDic/>, nebo <http://mega.km.ru/ojgov/>



Slovo "прямолинейен" překládá Mathesius jako "přímočarý"; na první pohled poněkud zvláštní, slovo "přímočarý" si spojujeme spíše s pohybem, než s ulicí, té by snad lépe slušel výraz "rovná" či "přímá". Nicméně nezavrhujeme Mathesiovo řešení, jeho kladem je fakt, že zní poněkud "geometričtěji", a právě geometrických kvalit Něvské třídy si velice cení Apollon Apollonovič. Opět musíme konstatovat narušení interpunkce (nahrazení závorek pomlčkami), opět se můžeme zamyslet nad slovosledem u "protože je to prospekt evropský". Slovo "prostě" je nejspíše nadbytečné.

U věty "Proto je Něvský prospekt - prospekt přímočarý" je možná pomlčka nadbytečná, v originále má s vysokou pravděpodobností jen funkci sponového slovesa, ovšem Mathesius zřejmě text interpretuje jinak. Zase lze zpochybit pořadí "prospektu" a jeho určení, Mathesius pravděpodobně autorovi nevěří, že by mohl ovládat tuto metodu ozvláštňení slohu (ačkoliv autor pořadí těchto slov tam, kde chce, vyměňuje).

V následující větě se v překladu ztrácejí oba archaismy, ovšem není jasné, jak by je bylo možné udržet. Nepřirozeně působí slovní spojení "prospekt nemálo důležitý", za prvé jde znovu o slovosled, za druhé by asi bylo zdařilejší říci něco jako "velmi / vysoce / velice / dosti důležitý". Překladatel pěkně drží autorovo nenormativní a ozvláštňené "города представляют собой кучу..."

Poslední věta je zcela zřetelně rytmičky organizovaná, šla by bez problémů zapsat do veršů:

И разительно  
от них всех  
отличается  
Петербург

Je sice poněkud nesnadné takový rytmus napodobit, ovšem zde nevidíme ani náznak nějaké takové snahy.

Nyní se podíváme na stejné místo v překladu Šandově.

#### ПРОЛОГ

Ваши превосходительства, высокогордия,  
благородия, граждане!

.....  
Что есть Русская Империя наша?

Русская Империя наша есть  
географическое единство, что значит: часть

#### PROLOG

Vaše Excelence, dámy a pánové, občané!

.....  
Co to je ta naše ruská říše?

Naše ruská říše je zeměpisný celek, což  
znamená část dané planety. A ruská říše se

известной планеты. И Русская Империя заключает: во-первых -- великую, малую, белую и червонную Русь; во-вторых -- грузинское, польское, казанское и астраханское царство; в-третьих, она заключает... Но -- прочая, прочая, прочая.

Русская Империя наша состоит из множества городов: столичных, губернских, уездных, заштатных; и далее: -- из первопрестольного града и матери градов русских.

Град первопрестольный -- Москва; и мать градов русских есть Киев.

Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что -- то же) подлинно принадлежит Российской Империи. А Царьград, Константиноград (или, как говорят, Константинополь), принадлежит по праву наследия. И о нем распространяться не будем.

Распространимся более о Петербурге: есть -- Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что -- то же). На основании тех же суждений Невский Проспект есть петербургский Проспект.

Невский Проспект обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; нумерованные дома ограничивают его; нумерация идет в порядке домов -- и поиски нужного дома весьма облегчаются. Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект; то есть: проспект для циркуляции публики

складá: за прvé - z Velké, Malé, Bílé a Červené Rusi; za druhé - z Knížectví gruzínské, polského, kazaňského a astrachánského; za třetí se skládá... No a tak dál a tak dál a tak dál.

Naše ruská říše má spoustu měst: hlavních, gubernských, ujezdních a vůbec provinčních; a dále město sídelní a otce ruských měst.

Městem sídelním je Moskva; a otcem ruských měst je Kyjev.

Petrohrad neboli Sankt-Petěrburg nebo Pitěr (cože je totéž) skutečně patří k ruské říši. A Cařihrad (nebo jak se říká Konstantinopol) k ní patří právem dědickým. Ale o něm se tu šířit nebudeme.

Budeme se šířit raději o Petrohradu: existuje Petrohrad neboli Sankt-Petěrburg nebo Pitěr (což je totéž). Na základě týchž úvah je Něvská třída třídou petrohradskou.

Něvská třída má jednu nápadnou vlastnost: tvoří ji prostranství určené k oběhu veřejnosti; ohraničují ji očíslované domy; číslování postupuje od domu k domu, takže hledání příslušného domu se tím velmi usnadní. Něvská třída, jako každá třída, je veřejná, to znamená, že je to třída určená k oběhu veřejnosti (a ne vzduchu například); domy, tvořící po stranách

(не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть -- гм... да:... для публики. Невский Проспект по вечерам освещается электричеством. Днем же Невский Проспект не требует освещения.

Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он -- европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...

Потому-то Невский Проспект -- прямолинейный проспект.

Невский Проспект -- немаловажный проспект в сем не русском -- столичном -- граде. Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек.

И разительно от них всех отличается Петербург.

Jako první musíme zmínit fakt, že Šanda pro titul knihy užívá počestěného "Petrohrad". Toto jméno má výhodu v tom, že se z něj snáze tvoří adjektivum, než ze slova "Petěrburg". Slovo nicméně ztrácí původní zvukovou hodnotu, která zřejmě není úplně irrelevantní - viz výše zmíněná hra s iniciálami Petěrburgu (Pb) a zejména leitmotivická "нота на у".

U oslovení máme týž problém, jako při předchozím překladu, navíc Šanda jedno slovo vynechává úplně a přidává spojku "a"; věta hned působí o stupínek méně oficiálně než v originále.

V další větě překladatel přidává "ta", čímž je překlad explicitnější než originál.

Ve slovech "zeměpisný celek" je ztraceno jedno cizí slovo, navíc je mírně pozměněn význam slova "единство", již necítíme ony oddělené veličiny, které tvoří jednotu, nýbrž je nám představen (homogenní) celek. Po slovech "což znamená" vynechává autorovu příznakovou dvojtečku. V následující větě stejně jako Mathesius nepoužívá ani výrazu "obsahovat" či "zahrnovat", nýbrž "skládat se z". Ve větičce parodující carův titul Šanda znovu vynechává interpunkci.

Sloveso "состоит" převádí jako "má", zřejmě proto, že "skládá se" je použité v minulém odstavci. Poněkud zdařilejší by bylo pozměnit ono předchozí sloveso a zde použít právě "skládá

její hranice, jsou... hm - tedy: také pro veřejnost. Večer bývá Něvská třída elektricky osvětlena. Ve dne Něvská třída osvětlení nepotřebuje.

Něvská třída tvoří (mezi námi řečeno) přímku, protože je to třída evropská; a každá evropská třída není pouze třídou, ale (jak jsem se už zmínil) třídou evropskou, protože... hm... ano...

Proto tvoří Něvská třída přímku.

Něvská třída má nemalý význam v tomto neruském hlavním městě. Ostatní ruská města jsou jen hromadami dřevěných baráků.

Petrohrad se ode všech nápadně liší.<sup>199</sup>



se". "Mít" je opět o něco méně oficiální, než výraz ruského textu. Dále poněkud nepochopitelně vsouvá slova "a vůbec", čímž znovu text značně zlogičťuje. Po slovech "a dále" vynechává interpunkci. Problematické archaismy jsou převedeny poněkud banálním "město sídelní", spolu s překladem "otec ruských měst" se tak z celé věty naprosto vytrácí její stylistická hodnota.

Různá jména Petěrburgu rovněž nejsou oddělena čárkami, a stejně jako Mathesius i Šanda střídá "neboli" a "nebo". Stejně jako on také v následující větě zexplicitňuje tím, že přidává *ke komu* náleží Cařihrad (jemuž také odebírá jeden z titulů a narušuje tak trojí pojmenování, analogické jménům Petěrburgu). A do třetice v jednom odstavci stejně jako jeho předchůdce zaměňuje pořadí slov: "Něvská třída <je> petrohradskou třídou".

V dalším odstavci máme stejně jako u Mathesia sloveso "má". Problém je však v tom, že pouze o pár řádek výše začíná odstavec slovy "Naše ruská říše má"; pozorný čtenář by tedy mohl získat falešný dojem anafory. V překladu rovněž není dodrženo opakování slova "состоит". Stejně jako v prvním překladu se setkáváme s "prostranstvím"; oba překladatelé přitom totéž slovo například v kapitole "Второе пространство сенатора" překládají výrazem prostor. Bereme-li v potaz, že výraz "пространство" je jedním z klíčových pojmů souvisejících s východními elementy románu (na tomto místě podtržený "cirkulací" obyvatel, opozitem k pohybu přímočarému), je poněkud zvláštní, že se ani jeden z překladatelů nedrží jednoho slova. Místo "cirkulace" se setkáváme s "oběhem", místo "publika" s "veřejností". Věta ztrácí na hodnotě stylistické i významové. Věta "takže hledání... se tím velmi usnadní" je přeplněna zlogičťujícími slůvky, nepřítomnými v originále, překladatel znovu přemýšlí za čtenáře a přetváří originál (a kromě toho opět vynechává interpunkci a nedodržuje zvláštní plurál oněch "hledání"). V následující větě je vynechané jedno ze čtyř užití slova "проект" v krátkém sledu, vynechaná dvojtečka, doplněné ""že je to" a "určená", v závorce doplněná spojka (překlad je tak již znovu o mnoho explicitnější, než originál), mezi slovy "jsou... hm - tedy:" nacházíme zpřeházenou a zčásti vynechanou interpunkci. Věta "Večer bývá Něvská třída..." mění slovosled, ačkoliv v originálu tři věty za sebou začínají slovy "Невский Проект"; překladatel si tedy nevšímá opakování.

Šandova třída "tvoří přímku". Nezdá se nám, že by upotřebení tohoto výrazu bylo nějak výrazně výhodnější, než neméně nepřírozené, nicméně přesnější "je přímočarý". Pozoruhodné je vymyšlení bezvýznamného slůvka "hm...", nemajícího oporu v originálu. Překladatel jako by vynahradil vynechání podobné slovní vaty z předchozího odstavce.

Další nevýhoda slovního spojení "tvoří přímku" se ukazuje ve větě "Proto tvoří Něvská třída přímku": ztrácíme opakování slova "проект", které se v ruském znění opakuje tolikrát, že již o záměrnosti tohoto postupu nelze pochybovat.

Opět se setkáváme se slovy "Něvská třída má" a jde již o třetí začátek odstavce "<Podmět> má",

ačkoliv v originále vidíme tři různá slovesa. Velmi podobně Mathesiovi řeší Šanda litotes a překládá "nemalý význam"; dále znovu vynechává interpunkci a nepřevádí archaismus. Závažnější prohřešek je ve slovech "jsou jen hromadami dřevěných baráků", překladatel zcela deformuje autorovo ozvláštnění vyjádřené pro něj typickým nenormativním slovním spojením, ztrácí se ojedinělý obraz, čtenáři je násilím vnucena překladatelova dezinterpretace.

Rytmus poslední věty úryvku opět není napodoben.

Již první, poměrně dlouhý úryvek nám může nastínit tendence obou překladatelů: největším problémem se zdá být zlogičťování u obou překladatelů, u Šandy pak o mnoho více, než u Mathesia; ani jeden z překladatelů není důsledný v používání interpunkce, opět zde má Šanda více odchylek, než Mathesius; oba překladatelé občas "oživují" sloh autora, ať už změnou slovosledu či změnou lexiky; Šanda kromě toho "opravuje" autora, když přetváří jeho nenormativní slovní spojení na obvyklé výrazy, a také projevuje nepozornost, když tři různá slovesa, z nichž každé jedno je alespoň minimálně stylisticky zabarvené, překládá jediným banálním výrazem "mít".

Nyní přeskočíme pouhých několik řádek, ovšem uvidíme zcela jiný text. Vypravěčova přítomnost již není téměř vůbec patrná, jazyk není tak silně stylizován do nějaké určité polohy, setkáváme se i s mluvenou řečí plnou charakteristických příznaků.

Серый лакей с золотым галуном  
пуховкою стряхивал пыль с письменного  
стола; в открытую дверь заглянул колпак  
повара.

"Сам-то, вишь, встал..."

"Обтираются одеколоном, скоро  
пожалуют к кофию..."

"Утром почтарь говорил, будто барину --  
письмецо из Гишпани; с гишпанскою  
маркою".

"Я вам вот что замечу; меньше бы вы в  
письма-то совали свой нос..."

Голова повара вдруг пропала. Аполлон  
Аполлонович Аблеухов прошептал в

Šedivý, zlatě opremovaný lokaj utíral  
utěrákem z peří s psacího stolu prach; do  
otevřených dveří nahlédla čepice kuchaře.

"Vstal, co?"

"Provádí masáž kolínskou vodičkou, brzy  
přijde na kávu..."

"Ráno povídal listonoš, že pánovi přišlo  
psaníčko ze Špaňol; se špaňolskou známkou."

"Víte, co vám řeknu; neměl byste tolik  
strkat nos do pánových dopisů..."

Náhle hlava kuchařova zmizela. Apollon  
Apollonovič kráčel do své pracovny

кабинет.

.....  
Лежащий на столе карандаш поразил внимание Аполлона Аполлоновича. Аполлон Аполлонович принял намерение; придать карандашному острию отточенность формы. Быстро он подошел к письменному столу и схватил... пресс-папье, которое долго он вертел в глубокой задумчивости.

Рассеянность проистекла оттого, что в сей миг его осенила глубокая дума; и тотчас же, в неурочное время, развернулась она в убегающий мысленный ход.

Развернувшийся мысленный ход Аполлон Аполлонович стал записывать быстро: записав этот ход, он подумал: "Пора и на службу". И прошел в столовую откушивать кофей свой.<sup>200</sup>

Hned první věta představuje prubířský kámen: nacházíme v ní rytmus, eufonii opakovaného "s" a "l" a hlavně velmi zvláštní obraz. Autor nepoužívá obvyklého slova oprašovat, jeho lokaj prach "страхивал"; domníváme se, že zde nejde pouze o důvody libozvučné. Lokaj je určený adjektivem "šedý" a nemusí se jednat pouze o barvu obleku, je zřejmě i prošedivělý, jeho obličej může mít nezdravou barvu, je tedy zřejmě starý, podobá se prachu, který uklízí. Na tyto asociace může navazovat slovo "страхивал" - ve slově slyšíme stejné hlásky, jako v nepřítomném, leč silně asociovaném slově "старый"; zároveň vidíme třesení, opět se může asociovat třas stařecký. Pro vyřešení překladu na základě těchto úvah mluví i fakt, že v českých slovech "setřásat, stařec" také slyšíme stejné hlásky.

V překladu ovšem takový pokus nevidíme. Mathesiův lokaj "utírá utěrákem", kterážto slovní hra nám připadá poněkud nepovedená; zřejmě má kompenzovat eufonii a rytmus celé věty. Nelze být spokojen ani se "zlatě opremovaným" lokajem, Bělyj představuje komorníka jakoby podle vzorce 1+1 (komorník + prýmky), Mathesius toto řazení narušuje. V překladu je správně udržena

.....  
Tužka ležící na stole upoutala pozornost Apollona Apollonoviče. Apollon Apollonovič pojal záměr; dodat ostří tužky vysoustruhovanou formu. Rychle přikročil k psacímu stolu a vzal... těžítka, kterým dlouho točil v hlubokém zadumání.

Jeho roztržitost pramenila z toho, že v tom okamžiku ho posedlo hluboké zamyšlení; a ihned, v čas nenáležitý, se rozvinulo v prchavý chod myšlenek.

Prchavý chod myšlenek začal Apollon Apollonovič rychle zapisovat: zapsav jej, pomyslí si: "Je čas jít do kanceláře." A odešel do jídelny vypít kávu.<sup>201</sup>

<sup>200</sup>B, str. 15-16.

<sup>201</sup>M, str. 11-12.

personalizace (nahlédla čepice), ovšem spojení "čepice kuchaře" by zřejmě mělo být převedeno jako "kuchařova čepice".

Ve větě "Vstal, co?" je možná přítomno méně hovorových prvků, než v originále (ovšem v Mathesiově době byla pravděpodobně taková holá věta o něco příznakovější, než dnes). V další větě překladatel přidává "provádění masáže", nedodržuje hovorovost výrazu "к кофину" (ovšem vzhledem k tomu, že Bělýj toto slovo používá i v plánu vypravěče, je možné, že v jeho době nebylo tak stylisticky zabarvené, jako dnes) a nedrží se používání plurálu pro označování aktivit nadřazeného. V češtině máme onikání a jeho použití by přinejmenším stálo za přemýšlení.

"Listonoš" už pro nás není příliš hovorovým výrazem, doplnění slovesa "přišlo" zřejmě čeština vyžaduje, "Špaňoly" a "špaňolská" jsou zvláštní a působí trochu barbarsky, ovšem snad by se ve větě daly najít i jiné, poněkud přesvědčivější prostředky, jak dodržet stylistické zabarvení originálu. V poslední replice se Mathesius neubráníl zlogičtění, když přidává "pánových <dopisů>".

"Голова повара вдруг пропала" má eufonii způsobenou přízvukným "a", která v překladu není dodržena. Zajímavé rovněž je, že po "čepici kuchaře" přichází "hlava kuchařova". Jak jsme již zmínili, povedenější se nám jeví druhé řešení. "Apollon Apollonovič kráčel" se nám zdá oproti originálu poněkud banální, možná by se sem spíše hodilo něco jako "napochodoval / vpochoval do..."

Namísto "upoutala pozornost" by možná bylo lepší najít silnější výraz, např. "ohromila" nebo "uchvátila". V další větě se Mathesius nevyrovnává s nenormativním "придать карандашному острию отточенность формы", jeho Apollon Apollonovič "dodává formu". Ani výraz "vysoustruhovanou" nepůsobí nejlépe, lépe a asi i přesněji zní "vybroušenou".

Přidáním přivlastňovacího zájmena k "roztržitosti" opět dochází ke zlogičtění textu. Zvláštní vid u slovesa "проистекла" Mathesius nedodržuje, přitom lze buď použít neologismu "vypramenila" (který je v duchu experimentů Bělého s novým spojováním předložek a sloves), nebo poněkud obvyklejšího "vyplynula". Archaické "сея" se ztrácí, "осенила" je poněkud zvláště převezeno jako "posedla". Nastává nám problém s terminologií, neboť v krátkém sledu jsou použity tři různé výrazy související s myšlením: "задумчивость... дума... мысленный ход". Mathesius překládá jako "zadumání, zamyšlení, chod myšlenek". Zřejmě se dá souhlasit s rezervováním slova "myšlenka" pro poslední ze všech výrazů. a tak se musí přijmout i řešení u ostatních slov, neboť nám v češtině již mnoho výrazů nezbývá. Podezřele ovšem působí "chod", v češtině je ustálené spojení "myšlenkový pochod".

Nemožné je opakování výrazu "prchavý" jak pro "убегающий", tak i pro "развернувшийся". Druhé z obou slov by se zřejmě mělo v návaznosti na překlad slova "развернулась" přeložit jako "rozvinutý" a i k prvnímu slovu lze navrhnout, že by možná neškodilo použít neobvyklejšího

"prchající".

Slovy "zapsav jej" narušuje překladatel autorovo opakování výrazu "ход". Vynecháním přivlastňovacího zájmena v poslední větě se připravuje o možnost naznačit rytmus, přítomný v originále, místo banálního "vypít" by se možná více hodilo alespoň trochu ozvláštněné a nedokonavé "popíjet".

Серый лакей с золотым галуном  
пуховкою стряхивал пыль с письменного  
стола; в открытую дверь заглянул колпак  
повара.

"Сам-то, вишь, встал..."

"Обтираются одеколоном, скоро  
пожалуют к кофию..."

"Утром почтарь говорил, будто барину --  
письмецо из Гишпании; с гишпанскою  
маркою".

"Я вам вот что замечу; меньше бы вы в  
письма-то совали свой нос..."

Голова повара вдруг пропала. Аполлон  
Аполлонович Аблеухов прошепствовал в  
кабинет.

.....

Лежащий на столе карандаш поразил  
внимание Аполлона Аполлоновича. Аполлон  
Аполлонович принял намерение; придать  
карандашному острию отточенность формы.  
Быстро он подошел к письменному столу и  
схватил... пресс-папье, которое долго он  
вертел в глубокой задумчивости.

Рассеянность проистекла оттого, что в  
сей миг его осенила глубокая дума; и тотчас  
же, в неурочное время, развернулась она в  
убегающий мысленный ход.

Šedivý komorník se zlatými prýmký  
oprašoval pérovou prachovkou psací stůl; do  
otevřených dveří nahlédla kuchařova čepice.

"Tak co, už vstal?"

"Ráčí se natírat kolínskou vodou, za chvíli  
přijde na kávu..."

"Pošťák ráno povídal, že prý pánovi přišlo  
psaníčko - ze Španěl; se španělskou známkou."

"Radil bych vám, abyste nestrkal nos do  
cizích dopisů..."

Kuchařova hlava najednou zmizela. Apollon  
Apollonovič kráčel do své pracovny.

.....

Tužka, ležící na stole, upoutala jeho  
pozornost. Apollon Apollonovič pojal záměr: dát  
špičce tužky vybroušenou formu. Rychle  
přistoupil k psacímu stolu a uchopil - těžítko, a  
tím pak dlouho otáčel v hlubokém zamyšlení.

Jeho roztržitost pramenila z toho, že ho v  
tom okamžiku osvítila hluboká myšlenka; a  
vzápětí, v tak nevhodnou dobu, se rozvinula v  
prchavý myšlenkový pochod.

Развернувшийся мысленный ход  
Аполлон Аполлонович стал записывать  
быстро: записав этот ход, он подумал: "Пора  
и на службу". И прошел в столовую  
откушивать кофей свой.

Apollon Apollonovič se jal rozvinutý chod  
myšlenek rychle zapisovat; když jej zapsal,  
pomyslíl si: Je čas jít do kanceláře! A odešel do  
jidelny vypít svou ranní kávu.<sup>202</sup>

"Komorník se zlatými prýmký" dodržuje strukturu vyjádření autora, nicméně výše popsaný obraz se v překladu opět ztrácí. Personalizace "nahlédla čepice" je opět převedena důsledně.

Překlad "Tak co, už vstal?" zřejmě neodpovídá úplně přesně originálu. Stejně jako Mathesius se Šanda vyhýbá onikání, ovšem zdvořilý odstup podřízeného je alespoň naznačen slovem "ráčí se". Barbarismy "Гишпании" a "гишпанскою" se opět poněkud ztrácejí, stejně jako hovorovost elipsy slovesa. Do poslední repliky je vsunut hypotaktický vztah "Radil bych vám, abyste...", který v originále není přítomen, vinou tohoto postupu se opět ztrácí interpunkce. Podobně jako v předchozím překladu máme poněkud zbytečně doplněné adjektivum u "dopisů".

Slova "ležící na stole" jsou poněkud nenuťně oddělena čárkami. Překladatel rovněž vynechává jedno z opakování jména "Apollon Apollonovič". Vzhledem k velice častému několikerému opakování právě tohoto jména i na malém prostoru a k autorovým poznámkám o významotvorné funkci hlásek v něm obsažených je takové vynechání de facto nepřipustné. Po slově "záměr" je vyměněné interpunkční znaménko, a tužce se opět dodává "forma", Šanda se stejně jako Mathesius vyhýbá na první pohled nelogickému dodávání "vybroušenosti formy". Tři tečky jsou nahrazeny pomlčkou a do následující věty je vsunuto časové příslovce - opět je čtenáři explicitně představen vztah, který je v originále přítomen výhradně implicitně.

Stejně jako Mathesius ani Šanda není s to ponechat "roztržitost" bez určení, stejně jako on mění vid slovesa "проистекла". Výrazy "дума" i "мысленный" jsou do češtiny přeloženy slovy s kořenem "myslet", ovšem s ohledem na výše zmíněnou terminologickou nedostatečnost češtiny nelze tento postup odsoudit. Do sousloví "v tak nevhodnou dobu" se opět dostalo slůvko ulehčující chápání poněkud nezvyklé formulace autora, opět tedy musíme konstatovat překladatelovu snahu o zlogičtění textu, který se však naopak logice snaží vzepřít.

Změna slovosledu ve větě "Apollon Apollonovič se jal rozvinutý chod myšlenek rychle zapisovat" narušuje epanastrofu v originálu, po této větě je opět vyměněné interpunkční znaménko. Přechodník je převeden do češtiny vedlejší větou časovou; je sice pravda, že přechodníky už dnes působí poněkud archaickým dojmem, nicméně jejich výhoda je právě v tom, co přesně odpovídá duchu Petěrburgu, a to potlačení jakýchkoliv explicitních logických souvislostí, vztahy přechodníků

---

202Š, str. 13.

ke zbytku vět se musí domýšlet. Navíc oba překladatelé často ztrácejí archaické a knižní výrazy, a tak by možná nebylo na škodu pokusit se je kompenzovat alespoň užitím přechodníku i v češtině. Myšlenka Apollona Apollonoviče poněkud nepochopitelně není označena uvozovkami, ještě nepochopitelnější je vpašování "ranní kávy", čtenář snad nepotřebuje vysvětlení, jakou kávu Apollon Apollonovič po svém probuzení pije. Stejně jako u Šandy máme místo "откушивать" banální a dokonavé sloveso.

Prohřešky obou překladatelů proti autorově interpunkci jsou natolik časté, že je už v dalších rozborech snad ani nemusíme zmiňovat; každý si může na jakékoliv stránce najít přehršel příkladů na toto téma.

Мы видели: сидя в своем кабинете, сенатор пришел к убеждению, что сын - неголай: так над собственной кровью и плотью шестидесятивосьмилетний папаша совершал умопостигаемый террористический акт.

Но то были лишь кабинетные заключения, не выносившиеся в столовую.

"Тебе, Коленька, перцу?"

"Мне соли бы..."

Аполлон Аполлонович, порхая перебегающими глазами, по заведенной традиции этого часа мыслями избегал кабинет.

"А я люблю перец: вкуснее..."

"Так-с!..."

"Так-с!..."

"Хорошо-с..."

Занимал разговором сынка (или лучше заметить -- себя).

Тяжелело молчание.

Viděli jsme: sedě ve své pracovně, dospěl senátor k přesvědčení, že jeho syn je mizera: tak konal na své vlastní krvi a mase šedesátiosmiletý tatínek rozumem postižitelný teroristický akt.

Ale to byly jen závěry z pracovny, které se nevnášely do jídelny.

"Nechceš, Koleno, pepř?"

"Prosil bych spíš o sůl..."

Apollon Apollonovič, těkaje rozběhlýma očima, vyhýbal se pečlivě podle zavedené tradice této hodiny zavádět myšlenkami o pracovnu.

"A já mám rád pepř; dělá polívku chutnější..."

"Ba, ba!..."

"Ba, ba!..."

Zaměstnával synka (nebo lépe řečeno sebe) hovorem.

Mlčení těžklo.

Молчанием не смущался сенатор;  
Николай Аполлонович за отысканием темы  
для разговора испытывал настоящую муку:

И неожиданно разразился:

"Вот... я..."

"То - есть, что?"

"Так... ничего..."

Николай Аполлонович опять неожиданно  
для себя разразился:

"Вот... я..."

Что "вот я?" Продолжения к  
выскачившим словам не придумал:

Но Аполлон Аполлонович,  
обеспокоенный словесной смятенностью  
сына, капризно вдруг вскинул свой взор:

"Позволь: что такое?"

В голове же сына бешено закрутились  
бессмысленные ассоциации:

И выкрутилось:

"Вот... я... прочел в "Theorie der  
Erfahrung" Когена..."

Запнулся опять.<sup>203</sup>

Пřidané "jeho" ke slovu "syn" je zlogičtěním; místo "konal" by asi bylo lépe napsat "vykonával";  
"над собственной кровью и плотью" by zřejmě mohlo být přeloženo jako "na krvi vlastní krve" či  
"na svém vlastním dítěti". Slovo "умопостигаемый" je filosofickým termínem a Mathesiův překlad  
je zřejmě optimální.

Oslovení syna "Koleno" je poněkud úsměvné, snad každému čtenáři se musí na prvním místě  
asociovat kloub dolní končetiny. Narážíme ovšem na problém překladu ruských zdvojnělin do  
češtiny, náš jazyk neunesе tolik zdvojnělin, jako jazyk ruský. Zřejmě bychom si na tomto místě  
vystačili i s "Koljou". Ani pozice mezi oběma slovy se nejeví jako zcela zdařilá, zatímco v originále  
působí víceméně normativně. Věta "Prosil bych spíš o sůl..." je možná oproti originálu příliš

Mlčení senátora do rozpaků nepřivádělo;  
Nikolaj Apollonovič zakoušel opravdová muka  
hledáním tématu k rozhovoru:

A nenadále vyrazil:

"Já... tuhle..."

"Co tuhle?"

"Jen tak... nic..."

Nikolaj Apollonovič proti vlastnímu  
očekávání vyrazil opět:

"Já.. tuhle..."

Co "já tuhle"? Pokračování k vyskočivším  
slovům si nevymyslíl.

Ale Apollon Apollonovič, zneklidněn  
zmatením slov u svého syna, zvedl náhle  
vrtošivě pohled:

"Dovol: co tuhle?"

V hlavě synkově se zasnívěla nesmyslná  
asociace:

A vykroutilo se:

"Já... tuhle... četl v "Theorie der Erfahrung"  
od Cohena..."

Opět se zakoktal.<sup>204</sup>

203B, str. 156-7.  
204M, str. 105-6.



rozvedená a málo hovorová.

Když Apollon Apollonovič tře "rozběhlýma očima", skoro to vypadá, jako by obvykle šilhal; přesnější by snad byly "pobíhající" nebo možná i "poletující oči". "Vyhýbal se pečlivě... zavádět myšlenkami o kabinet" se zdá být poněkud přeplněné, originálu by spíše odpovídalo řešení Šandovo.

Slova "dělá polívku chutnější" jsou opravdu velkým doplněním (nehledě na to, že je obtížné představit si je v mluveném projevu), které je možné patrně jen na základě porovnání se zněním prvního vydání.<sup>205</sup> V následujících velmi prázdných replikách, z nichž je jedna vynechaná, není převedena částice "-c", o které rusko-český slovník praví: "*připojuje se ke kterémukoli slovu ve větě a dodává celému výroku odstín zdvořilé úslužnosti n. v samomluvě důležitosti a uváženosti zast. n. iron. a žert., překládá se pomocí přehnaně zdvořilých slov...*"<sup>206</sup> Zdá se, že pravděpodobnější je zde případ samomluvy, jak víceméně naznačuje další věta, ovšem přeložením například "No prosím!.." se dá držet jak zdvořilost v dialogu, tak monologická uváženost, tak i případná ironie.

Věta "Zaměstnával synka (nebo lépe řečeno sebe) hovorem" má oproti originálu poněkud přirozenější slovosled, stejně tak věta bezprostředně následující, kde se výměnou pořadí slov ztrácí epanastrofické "mlčení".

Sloveso ve větě "A nenadále vyrazil" není asi úplně nejpřesnější, je v něm zřetelně přítomné poměrně normativní "vyrazit ze sebe" a autorovo vyjádření se nám zdá poněkud barvitější; těžko ovšem přijít na více odpovídající výraz, např. "nečekaně propuknul" nezní o mnoho lépe, spíše naopak.

U slov "zvedl náhle vrtošivě pohled" jsme snad poprvé svědky toho, kdy je překlad implicitnější než originál, Mathesius vynechává slovo "svůj <pohled>".

Otázka "Dovol: co tuhle?" falešně navozuje pocit opakování s předešlou otázkou, nejen že jsou zde jiná slova, i význam bude patrně více odpovídajícím způsobem přeložen u Mathesiova následovníka.

V následující větě máme vynechaný výraz "бешено", z plurálu "asociací" je singulár a pro sloveso "закрутились" je vybrán překlad "zasvíjely". Pak ovšem není možné po vzoru autora použít stejný kořen pro další sloveso "выкрутилось". Bylo by tedy lepší zvolit jiné sloveso, pravděpodobně "zakroutily se" nebo "zamotaly se" (s následným "vymotalo se"), popřípadě se pustit do tvorby neologismu (třeba "zavířily asociace" a "vyvířilo se").

Věta "Opět se zakoktal" se změněným slovosledem na nás působí poměrně obyčejným dojmem, možná už jako by překladatel ztrácel s Nikolajem trpělivost (ve smyslu "už zase se zakoktal"),

<sup>205</sup>"А я люблю перец: с перцем вкуснее..."

<sup>206</sup>kol. aut., *Velký rusko-český slovník*, Díl IV (P-C), Praha 1959, str. 242.

oproti tomu věta originálu na nás působí skoro retardačně (jakoby "zakoktal / zajíkl / zadrhl se... znovu", to podstatné je řečeno v prvním slově a zbytek věty už nic nového neříká), v duchu všech pomlček, středníků, tří teček ad.; ovšem jedná se o dojem čistě subjektivní.

Мы видели: сидя в своем кабинете, сенатор пришел к убеждению, что сын - неголай: так над собственной кровью и плотью совершал умопостигаемый террористический акт.

Но то были лишь кабинетные заключения, не выносившиеся в столовую.

"Тебе, Коленька, перцу?"

"Мне соли бы..."

Аполлон Аполлонович порхая перебегающими глазами, по заведенной традиции этого часа мыслями избегал кабинет.

"А я люблю перец: вкуснее..."

"Так-с!..."

"Так-с!..."

"Хорошо-с..."

Занимал разговором сынка (или лучше заметить -- себя).

Тяжелело молчание.

Молчанием не смущался сенатор; Николай Аполлонович за отысканием темы для разговора испытывал настоящую муку:

И неожиданно разразился:

"Вот... я..."

"То - есть, что?"

"Так... ничего..."

Николай Аполлонович опять неожиданно для себя разразился:

Jak jsme si již dříve všimli, senátor jednou ve své pracovně došel k závěru, že syn je mizera: tak na vlastní krvi a těle vykonal osmašedesátiletý tatínek zcela konkrétní teroristický akt.

To však byly jen pracovní závěry, které se nevynášejí do jídelny.

"Nechceš, Koljo, pepř?"

"Raději sůl..."

Apollon Apollonovič, těkaje neklidnými očima, podle zavedené tradice se tuto hodinu ve svých myšlenkách pečlivě vyhýbal pracovně.

"Já mám zas radši pepř: dodává chuť..."

"Hm..."

"Hm..."

"Dobrá..."

Snažil se upoutat syna rozhovorem (nebo spíš - sebe).

Mlčení ztěžklo.

Mlčení neuvádělo senátora nijak do rozpaků; zato Nikolaj Apollonovič při hledání tématu k rozhovoru zakoušel pravá muka.

Najednou z ničeho nic vyrazil.

"Tuhle jsem..."

"Co jsi?"

"Ale nic..."

Nikolaj Apollonovič to sám nečekal, ale znovu vyrazil:

"Вот... я..."

Что "вот я?" Продолжения к  
высочившим словам не придумал:

Но Аполлон Аполлонович,  
обеспокоенный словесной смятенностью  
сына, капризно вдруг вскинул свой взор:

"Позволь: что такое?"

В голове же сына бешено закрутились  
бессмысленные ассоциации:

И выкрутилось:

"Вот... я... прочел в "Theorie der  
Erfahrung" Когена..."

Запнулся опять.

"Tuhle jsem..."

Co *jsem tuhle*? Ale pokračování k těm  
bezděčně se objevivším slovům nevymyslel.

Apollona Apollonoviče však znepokojila  
synova zmatenost, utkvěl na něm pohledem a  
naléhavě opakoval:

"Bud' tak laskav, co to má znamenat?"

V synáčkově hlavě zavířily nesmyslné  
asociace; nakonec z něho vyhrklo:

"Tuhle jsem... četl v Cohenově Theorie der  
Erfahrung..."

Znovu se zakoktal.<sup>207</sup>

"Jak jsme si již dříve všimli" je přeplněné a příliš vysvětlující, podobně přebytný je výraz "jednou"; u "na vlastní krvi a těle" je týž případ, jako ve dřívějším překladu, sloveso "vykonal" má jiný vid (a fakt, že Apollon Apollonovič alespoň v myšlenkách terorizuje svého syna prakticky neustále, je pro román poměrně podstatný; zde je již narušována vyšší významová rovina) a výraz "konkrétní" neodpovídá znění originálu.

"Pracovní závěry" se nám zdají být poněkud zavádějící, z výrazu není zřejmé, že jsou to výsledky myšlenkových pochodů odehrávajících se v senátorově (uzavřené!) pracovně, opět bychom tedy překladatele na základě svých analýz vinili z nedostatečného zohlednění jedné z významových dominant textu. Že se tyto závěry "nevynášejí do jídelny" odpovídá originálu více, než překlad předchozí, ovšem zde nejsme schopni pochopit smysl autorova ozvláštnění, a tudíž nemůžeme vznášet námitky ani proti jednomu řešení (z nichž Mathesiovo "nevnášejí do" zní přirozeněji - což ovšem, jak jsme viděli, již mnohokrát zavedlo překladatele na scestí).

Náležitější "Koljo" je opět vsunuto mezi obě zbylá slova, čímž je znovu poněkud narušen charakter hovorovosti promluvy.

Výraz "neklidnýma očima" z fyzického projevu usuzuje na jeho příčinu, opět se jedná o zlogičtění a ochuzení interpretačních možností textu (senátor mohl třeba mít záměr znervóznit svým těkajícím pohledem Nikolaje).

Replika "Já mám zas radši pepř: dodává chuť..." je oproti originálu příliš úplná. V následujících replikách nám opět chybí nějaký náznak vyjádření přehnané zdvořilosti.

---

<sup>207</sup>Š, str. 98.

Že se senátor "snažil" rozhovorem upoutat svého syna je opět přehnané, tím spíše, že se v téměř bezprostředně následující větě dozvídáme, že senátorovi mlčení nevadilo. Opět vidíme překladatelovu snahu text zpřehlednit.

Stejně jako Mathesius neponechává Šanda epanastrofické "mlčení". "Zato" je opět přidán a zlogičtující, podobně "najednou z ničeho nic", u kterého je ještě pozměněný význam oproti originálu, "vyrazil" je stejné, jako u Mathesia. Druhý výskyt slova "неожиданно" je již přeložen správně, čili máme narušené autorovo opakování, navíc má Šanda místo "znovu nečekaně vyrazil" "nečekaně znovu vyrazil". "Těm bezděčně se objevivším" je od a až do zet zcela vymyšlené, překladatel se sám sobě snaží najít interpretaci a naprosto mění text, ztrácí se autorovo originální vyjádření (slova skáčou v Nikolajově mysli, nebo možná až v řečových ústrojích). "Utkvěl na něm pohledem a naléhavě opakoval" je opět zcela vymyšlené, v originále se vyskytuje z této věty pouze "pohled", ovšem ten tam netkví (a už vůbec ne na Nikolajovi - jak jsme si již mohli všimnout, osobní zájmena bývají ve větách tohoto typu Bělým téměř důsledně vynechávána; zde navíc lze jako podtržení poněkud mrazivé a dusivé scény předpokládat, že senátor se dívá kamkoliv jinam, než na svého syna), nýbrž je zdvižen. Poněkud nemístné invence na posledních řádkách nelze vysvětlit ani přihlédnutím k prvnímu vydání, nezbyvá tedy než předpokládat, že překladatel na těchto místech nemá v textu příliš jasno a snaží se ho zpřehlednit a zlinearizovat za každou cenu.

Stejně jako Mathesius nepřekládá slovo "бешено"; je zajímavé, že se mu oba překladatelé vyhýbají, např. slovo se stejným kořenem "zběsile" nezní v tomto kontextu nijak rušivě. Šanda následně ze dvou vět vytváří jednu a dvojici "закрутились... выкрутилось" stejně jako Mathesius nepřevádí do češtiny slovesy s podobnou etymologií. Do poslední věty je opět vsunut přirozenější slovosled.

V následující pasáži bývá obdivována dominance zvuku "r". Zároveň autor znesnadňuje překladatelovu úlohu i neobvyklou syntaxí a místy, která se zdají být neúplná.

Александр Иванович слышал: звук -  
грянул снизу; и повторился на лестнице:  
раздался удар за ударом; удары металла,  
дробящие камень - все выше, все ближе:  
какой-то громила громила внизу лестницу;  
прислушивался, не отворится ль дверь, чтобы  
унять безобразия.

Alexandr Ivanovič zaslechl: zvuk - zaduněl  
zdola; a opakoval se na schodech: rozléhal se  
úder za úderem; rány kovu rozbíjející kámen -  
stále výš, stále blíž; jakýsi hromotluk tloukl dole  
jako hromem do schodů; naslouchal, neotevrou-  
li se dveře, aby zarazily tuhle neplechu.

К площадке шел вверх (металлический кто-то); теперь сотрясающим грохотом падало много пудов: обсыпались ступени; и -- вот: пролетела у двери площадка.

И - треск: стремительный; дверь с петель - слетела; и - тусклости проливались дымными, раззелеными клубами; от раздробленной двери, с площадки, теперь начинались пространства луны; и черная комната открывалась - в неизъяснимости; посередине дверного порога, из стен, пропускающих купоросного цвета пространства, -- склонивши венчанную, позеленевшую голову и простирая тяжелую позеленевшую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором.

Встал Медный Всадник.

Плащ матовый отвисал тяжело -- с отливающих блеском плечей и с чешуйчатой брони; теперь повторились судьбы Евгения -- в миг, как распались стены здания в купоросных пространствах; так точно: разъялось прошедшее; и Александр Иванович воскликнул:

"Я - вспомнил... Я - ждал..."

Медноглавый гигант прогонял чрез периоды времени вплоть до этого мига, смыкая весь круг; протекали века; и встал -- Николай; и вставали на трон -- Александры; а Александр Иванович, тень, без устали одолевала периоды времени, пробегая по дням, по годам, по сырым петербургским проспектам, -- во сне, на яву: а вдогонку за

Nahoru na plošinu stoupal kdosi kovový; teď s otřásajícím rachotem padalo mnoho pudů: sypaly se schody; a hle - spadla plošinka u dveří.

A pronikavý třesk; dveře vylítly z čepů; začaly se rozlévat matné, přezelené chumáče kouře; od rozbitých dveří, od plošiny začínaly teď měsíční prostory; a černý pokoj se rozevřel do nevyjasnitelná; uprostřed dveřního prahu, mezi stěnami propouštějícími prostory vitriolové barvy - stálo, kloníc ověčenou, nazelenalou hlavu a vztahujíc těžkou, nazelenalou ruku ohromné, fosforem zářící tělo.

Stanul Bronzový jezdec.

Nelesklý plášť visel těžce - s probleskujících ramen a s šupinatého pancíře; opakovaly se teď osudy Puškinova Jevgenije - v okamžiku, kdy se rozpadly stěny domu ve vitriolových prostorách; právě tak: rozpadla se minulost; a Alexandr Ivanovič vykřikl:

"Vzpomněl jsem na tebe... Čekal jsem..."

Obr s měděnou hlavou se hnál periodami času až do tohoto okamžiku, uzavíraje celý kruh; a vstal Nikolaj; a vstávali na trůn Alexandrové; a Alexandr Ivanovič, stín, přemáhal bez únavy periody času, běže po dnech, po rocích, po šedivých petěrburských prospektech - ve spaní, ve bdění: a honíce jej a honíce všechny hřměly rány kovu, roztloukajícího životy.

ним, и вдогонку за всеми, -- гремели удары  
металла, дробящие жизни.

Тот грохот я слышал: ты -- слышал ли?<sup>208</sup>

Ten rachot jsem slyšel: slyšels ho i ty?<sup>209</sup>

První sloveso má změněný vid. Dále již máme problémy s onou dominantní hláskou: u slovesa "грянул" by se mělo popřemýšlet nad alternativami "zarachotit" nebo "zahřmít", místo "opakoval se" by šlo bez slovesa či s ním "podruhé". "Rozléhal se" je opět v jiném vidu. Slovo "металла" zní v obklopení slov s mnohými "r" (ba i oproti následnému "камень") díky svému "l" skoro až měkce, naproti tomu "ковový" svou počáteční explozivou zní spíše agresivně. Pokud bychom věřili autorovi, že slovo s dvojitým "l" není vybráno náhodně a chtěli bychom nějaké takové postavit do opozice vůči slovům s "r" (popřípadě i "k" ve slově "kámen") i v češtině, museli bychom se zamyslet nad významově posunutým výrazem "železný".

Aliterace "громила громил" je Mathesiem převedena jako "hromotluk tloukl dole jako hromem". Výraz je bohužel příliš dlouhý, koncentrace exploziv a "r" se vytrácí, ale těžko vymyslet něco uspokojivějšího (snad lze uvažovat nad něčím jako "hromotluk hřmotně drtil").

Věta "не отворится ль дверь, чтобы унять безобразие" je velmi nejasná. V Mathesiově překladu "neplechu" (lepší je asi "nehoráznost" nebo Šandova "nepřístojnost") zarážejí dveře, u Šandy je to někdo, což se jeví jako správné, ovšem až na základě konfrontace s prvním vydáním.<sup>210</sup> Ideální by samozřejmě bylo najít takovou verzi překladu, která udrží obě interpretační možnosti, pokud bude znít nepřirozeně, bude jen o to lépe odpovídat originálu. Navrhujeme "neotevrou-li se dveře, aby byla učiněna přítrž nehoráznosti".

"Kdosi kovový" je poněkud svévolně vyňat ze závorek. "Padalo mnoho pudů" sice hezky drží aliteraci i dodržuje autorův pravděpodobný záměr přinutit čtenáře představit si, kolik asi těch pudů mohlo být; nešťastné ovšem je, že drtivá většina dnešních čtenářů si pod slovem "pudy" představí spíše nízké duševní pohnutky, než ruskou váhovou jednotku.

Jestli "spadla plošinka u dveří", to nevíme jistě, autor nám říká, že "пролетела у двери площадка". Pokud Mathesiovi záleží na slovese s kořenem "padat", bylo by jistě zdařilejší použít slova "propadla (se)". Kromě toho je podle originálu možná i (pravda, poněkud zvláštní) interpretace, že plošinka, resp. odpočívadlo proletělo u (kolem) dveří.

Mathesiův "pronikavý třesk" velmi narušuje strukturu i působení autorovy formulace, vyjádření je banálnější, rychlejší, méně dusivé. U sousloví "с петель - слетела" by se dalo uvažovat nad překladem "sletěly z petlic" nebo "spadly z pantů". Anaforické, retardačně působící "и" je

208B, str. 139-140.

209M, svazek druhý, str. 92.

210Он прислушивался, не отворится ль на лестнице дверь, чтобы унять безобразие ночного бродяги?

vynecháno, přeformulování "matné, přezelené chumáče kouře" působí poněkud zlogičťujícím dojmem (formulace originálu působí velmi neortodoxně, není tedy důvod pokoušet se ji v překladu odlehčovat). Slovo "měsíční" opět narušuje opozici "l" vůči "r", přitom i v češtině lze říci "prostory luny". Pokoj se rozevírá "do nevyjasnitelna" místo "v nevyjasnitelnosti". "Купоросное масло" je sice kyselina sírová, ovšem "купоросный" znamená také "skalicový", a vzhledem k tomu, že kyselina sírová je bezbarvá, bude se zřejmě jednat o druhý význam. V poslední větě je pěkně dodrženo autorovo odsunutí podmětu až na samý konec dlouhé věty. Přesto celý odstavec v překladu působí méně násilně (a tedy méně originálně), než v ruském znění.

Sousloví "s probleskujících ramen" opět poněkud narušuje strukturu autorova vyjádření, snad by bylo přesnější "z ramen v barvě blesku" (není to poprvé, co autor nějakým způsobem odděluje barvu od jejího nositele, stejně jako například odděloval prýmký od lokaje; v takových výrazech nacházíme disparátnost, oddělenost jednotlivých elementů, kterou jsme konstatovali i v analýzách sémantické roviny textu). Doplnění "Puškinova" k Jevgenijovi nepovažujeme za nutné, ale Mathesius zřejmě nevěřil všem čtenářům, že budou s tímto dílem obeznámeni. Že si Dudkin vzpomněl na Jezdce je opět dodané překladatelem, Mathesius přemýšlí za čtenáře.

Překlad "obr s měděnou hlavou" jednak ztrácí pozoruhodnou neologickou složeninu (překladatel se zřejmě zalekl slova typu "měděhlavý", které však asi nezní o moc divněji, než jeho ruská předloha), jednak ztrácí majestátní zvuk slova "gigant" (jež s sebou navíc nese asociace řecké mytologie), který by se do dané pasáže velice hodil; navíc, výjimečně (po všech nějakých barvách a lidech s něčím) vidíme nositele příznaku, určeného adjektivem - a překladatel naopak (poté, co rozložené obrazy skládal dohromady) složený obraz rozkládá do dvou veličin. Když už se u Mathesia gigant "hnal", není snad na škodu, aby se "proháněl", abychom získali další "r". Slova "протекали века" jsou zcela vynechána. Vzhledem k tomu, že "stín" je rodu mužského, ztrácíme bohužel v češtině ženský rod u slovesa a důraz na to, že se již nemluví o Dudkinovi, nýbrž o stínu. Přechodníky v české větě znějí na tomto místě už trochu násilně, ovšem jak jsme zmínili výše, obecně vzato nám přechodníky připadají pro styl Petěrburgu celkem vhodné; nelze však popřít, že Šandovo řešení zní poněkud lépe. Přechodník "honíce" už nám však zní nadbytečně, snad by stačilo říci "v honbě za ním". V originále neroztloukává životy kov, nýbrž údery.

V poslední větě máme opět přebývajících "ho" a "i".

Александр Иванович слышал: звук - грянул  
снизу; и повторился на лестнице: раздался  
удар за ударом; удары металла, дробящие

Dudkin zaslechl zvuk: zaduněl zdola; znovu  
se ozval na schodech: rozléhala se rána za ranou;  
kovové údery drtily kámen stále výš, stále blíže;

камень - все выше, все ближе: какой-то  
громила громил внизу лестницу;  
прислушивался, не отворится ль дверь, чтобы  
унять безобразие.

К площадке шел вверх (металлический  
кто-то); теперь сотрясающим грохотом  
падало много пудов: обсыпались ступени; и  
-- вот: пролетела у двери площадка.

И - треск: стремительный; дверь с петель  
- слетела; и - тусклости проливались  
дымными, разделеными клубами; от  
раздробленной двери, с площадки, теперь  
начинались пространства луны; и черная  
комната открывалась - в неизъяснимости;  
посередине дверного порога, из стен,  
пропускающих купоросного цвета  
пространства,-- склонивши венчанную,  
позеленевшую голову и простирая тяжелую  
позеленевшую руку, стояло громадное тело,  
горящее фосфором.

Встал Медный Всадник.

Плащ матовый отвисал тяжело -- с  
отливающих блеском плечей и с чешуйчатой  
брони; теперь повторились судьбы Евгения --  
в миг, как распались стены здания в  
купоросных пространствах; так точно:  
разъялось прошедшее; и Александр  
Иванович воскликнул:

"Я - вспомнил... Я - ждал..."

Медноглавый гигант прогонял чрез  
периоды времени вплоть до этого мига,  
смыкая весь круг; протекали века; и встал --  
Николай; и вставали на трон -- Александры; а

неjaký hromotluk tloukl do schodů;  
naslouchal, neotevřou-li se dveře, aby už někdo  
konečně zarazil takovou nepřístojnost.

Kroky stoupaly vzhůru (šel někdo kovový);  
s hromovým rachotem padala strašná tíha:  
sesouvaly se schody; teď se propadla i plošinka  
přede dveřmi.

Pronikavý praskot - a dveře vylétly z pantů;  
stoupaly kalné chuchvalce nazelenalé páry; za  
roztříštěnými dveřmi a plošinkou schodů teď  
začínaly měsíčné prostory; černý pokojík se  
otevřel - do nedozírna; uprostřed prahu dveří,  
mezi stěnami, propouštějícími jedovatě  
namodralé prostory, stálo obrovské  
fosforeskující tělo se skloněnou, nazelenalou  
hlavou zdobenou vavřínem a vztahovalo těžkou,  
zelenavou ruku.

Stál tam Měděný Petr.

Matný plášť těžce splýval se zářících ramen  
a šupinatého brnění; opakoval se Jevgenijův  
osud - v okamžiku, kdy se rozlétly stěny domu  
do jedovatě namodralých prostor; právě tak se  
rozestoupila minulost a Dudkin zvolal:

"Vzpomněl jsem si... Čekal jsem tě..."

Obr s měděnou hlavou se hnal za ním  
stoletími až do tohoto okamžiku, kdy se kruh  
uzavřel; plynuly věky; na trůn nastoupil  
Mikuláš, po něm se vystřídali Alexandrové; a



Александр Иванович, тень, без устали  
одолевала периоды времени, пробегая по  
дням, по годам, по сырым петербургским  
проспектам, -- во сне, на яву: а вдогонку за  
ним, и вдогонку за всеми, -- гремели удары  
металла, дробящие жизни.

Тот грохот я слышал: ты -- слышал ли?

Dudkin, stín, neúnavně zmáhal věky, běžel celé  
dny a roky vlhkými petrohradskými ulicemi - ve  
snu i za bdění; za ním a za všemi hřměly kovové  
kroky, doháněly je a drtily životy.

Já ten rachot slyšel, slyšels jej i ty?<sup>211</sup>

Ve větě "Dudkin zaslechl zvuk" vidíme tak trochu nepochopitelnou změnu jména a originálu odporující spojení slovesa a předmětu; nikoli zbytečně odděluje autor slova "poslouchal" a "zvuk", jedno není závislé na druhém, setkáváme se s typickou útržkovitostí autorova vyjadřování, s oddělováním elementů, které k sobě možná logicky patří, nicméně Bělyj je chce představit každý zvlášť. Překladatelův postup zde hrubě odporuje duchu románu. Autor nám úžasné úsporným způsobem představuje poměrně jasnou scénu: Dudkin naslouchá do tmy, nejspíš i tají dech, naslouchá... a najednou slyší (sloveso je nedokonavé) zvuk! Věta "Dudkin zaslechl zvuk" naproti tomu budí dojem, jako by Alexandr Ivanovič seděl u stolu nebo ležel na posteli, popíjel čaj, podřimoval nebo četl knížku a najednou byl vyrušen nějakým zvukem, za kterým se otočí. Jedním slovem a vynechanou interpunkcí okamžitě ztrácíme veškerou ponurost a děsivost scény.

Slovo "zaduněl" je poněkud nepřesné. Stejně jako Mathesius mění Šanda vid u "rozléhala se". Slovo "удар" je jednou přeloženo jako "rána" a bezprostředně poté jako "úder", "úderý drtily kámen" je opět zlogičtující, souzvuk slov "громила громил" je nahrazen slovy "hromotluk tloukl", kde jsou však shodně znějící části slova hláskově zcela odlišně složené, "aby už někdo konečně zarazil" je velice přeplněné.

Z věty "Kroky stoupaly vzhůru" má s originálem něco společného pouze poslední slovo, "теперь" je vynechané, z "пудů" je poněkud lépe udělaná "tíha", nicméně se narušuje výše popsany obraz a ztrácí se aliterace s "padáním". "Sesouvání" schodů je sice podle slovníkového významu možné, nicméně Mathesiovo "sypání" se nám s ohledem na úderý drtící kámen jeví o mnoho pravděpodobnější. "Ted' se propadla i plošinka" opět narušuje strukturu věty originálu a její útržkovitost.

"Pronikavý praskot" je týž případ jako u Mathesia. Spojkou "a" je zcela nemístně dodán důsledkový vztah mezi praskotem a pádem dveří, eufonie této věty je stejně jako u prvního překladatele opomenuta. Navlas stejný problém jako u Mathesia je s větou "stoupaly kalné churchvalce nazelenalé páry". Dveře a plošinka nejsou v originále svázány spojkou, "měsíčné" opět

---

211Š, str. 247-248.

ztrácí zvukovou opozici k "r". Pokoj se stejně jako u Mathesia místo *někde* otevírá *někam*, "jedovatě namodralé" násilně vysvětluje čtenáři, jakou barvu má skalice, "fosforeskující tělo" dává dohromady odděleně představené elementy a navíc není umístěno stejně příznakově, jako v originálu, tentýž výraz (dokonce v navlas stejném tvaru) je jednou přeložen jako "nazelenalá", pak zas jako "zelenavá".

Měděný "Petr" je zcela nepochopitelný.

Se "zářícími rameny" je stejný problém, jako u Mathesia, Šanda se v těchto místech spojování autorem důrazně oddělených elementů nedokáže ubránit takřka na jediném místě. Z Jevgenijových osudů je "osud" jeden.

"Čekal jsem tě" je dalším zlogičťujícím doplněním, podobným, jaké na stejném místě provádí Šandův předchůdce.

K "obrovi s měděnou hlavou" jsou stejné námitky, jako u Mathesia. "Kdy se kruh uzavřel" nemístně dodává časový vztah. "Na trůn nastoupil" je zlogičtělé, "po něm se vystřídali" je vymyšlené a narušuje opakování. Další nepochopitelná změna oslovení rovněž narušuje opakování. "Периоды времени" jsou jednou "století" a jindy "věky", narušené opakování. Dudkin rozhodně neběžel "celé dny a roky vlhkými petrohradskými ulicemi", tomuto přetvoření vztahů se snad již ani nedá říkat zlogičtění. "Za bdění" zní poněkud zvláště. "Kovové kroky" nikde v originále nehřmí a nikoho nedohánějí.

V poslední větě máme týž případ, jako u Mathesia.

Pokud máme konstatovat nejviditelnější odchylky obou překladatelů od originálu, pak jsou to zejména narušování interpunkce, narušování útržkovitosti, úryvkovitosti a neúplnosti syntaxe, zlogičťování, nedostatečné vnímání obrazů a místy (zejména u Šandy) deformování významu. Slabší námitky pak směřují k nedodržování autorova slovosledu (především na místech, kde vypravěčův slovosled působí monotónně) a nerespektování rytmu, který by i v případě plné pozornosti byl velice těžko převoditelný.

## Závěr

Podíváme-li se na originál i na překlady, bude nutno konstatovat, že jisté rysy originálu se v překladech částečně a někdy i úplně vytrácejí. Je zřejmé, že například zvukovou stránku díla nelze v češtině vystihnout; na druhou stranu také víme, že Bělyj na ni kladl veliký důraz, čili kde jen to je možné, měl by se překladatel pokoušet zvukový aspekt alespoň částečně dodržovat. Z tohoto hlediska je pak naprosto nepochopitelná například změna označení postavy (Alexandr Ivanovič → Dudkin), vynechávání opakování a jisté změny slovosledu, narušující anafory, epifory či epanastrofy. Rovněž se domníváme, že překladatelé měli poněkud důsledněji dbát oné disparátnosti, která je přítomná na všech rovinách textu, od zvukové úrovně až po vyšší významové celky; nemuselo by v takové míře docházet k přetváření autorových obrazů, ke zlogičťování syntaxe apod. Poněkud pečlivější rozbor originálu by rovněž mohl zamezit jistým posunům významu (viz např. nedůslednost při nahlédnutí do mysli Apollona Apollonoviče a odhalení teroristického aktu, který páchal na synovi, či opomenutí faktu, že jisté závěry týkající se Nikolaje Apollonoviče si Apollon Apollonovič vytvořil v pracovně, čili v prostoru uzavřeném, ohraničeném). Tyto významové posuny snad nejsou natolik výrazné, že by z českého překladu tvořily jiný román, než je originál, jako závažnější se nám jeví posuny stylistické, které již z překladů tvoří daleko méně originální a inovativní texty, než je Petěrburg ruský. Samozřejmě není možné zachovat všechny zvláštnosti stylu, zejména ne u spisovatele tak originálního, jako je Andrej Bělyj; nicméně na některých místech to vypadá, že překladatelé ani nevnímají stylistické zvláštnosti, čili se je nemohou ani snažit napodobovat (jedná se nám především o mnohá opakování nejrozumnějšího druhu, ať už jednotlivých slov, nebo slovosledu, nebo zvuků). Nedá se tedy s jistotou říci, že by překlady nesly tytéž estetické hodnoty, jako originál, že by na českého čtenáře mohly působit stejně, jako působí originál na čtenáře ruského.

## Citovaná literatura

- V. E. Alexandrov: *Andrej Belyj and the Problem of the Symbolist Novel* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 9-16.
- A. Bělyj: *Petěrburg*, přel. B. Mathesius, Praha 1935.
- A. Bělyj: *Petrohrad*, přel. J. Šanda, Praha 1980.
- M. Drozda: *Belyj: Petrohrad* in: *týž: Narativní masky ruské prózy*, Praha 1990, str. 225-252.
- M. Drozda: *Петербургский гротеск Андрея Белого* in: *Umjetnost Riječi* 1981, str. 133-154.
- J. D. Elsworth: *Andrej Bely: A Critical Study of the Novels*, Cambridge University Press 1983.
- E. Gromová, M. Hrdlička: *Antologie teorie odborného překladu*, Ostrava 2003
- K. Hausenblas: *Od tvaru k smyslu textu*, Praha 1996.
- J. Holthusen: *Belyj. Petersburg* in: B. Zelinsky (vyd.): *Der Russische Roman*, Düsseldorf 1979, str. 265-289.
- J. Hrabák: *Poetika*, Praha 1973.
- T. Langen: *The Stony Dance*, Northwestern University Press 2005.
- J. Levý: *Umění překladu*, Praha 1998.
- J. Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky, díl třetí*, Praha 1948.
- L. Szilard: *Andrej Belyj and Symbolist Prose* in: N. A. Nilsson (ed.): *The Slavic Literatures and Modernism*, Stockholm 1987, str. 95-112.
- V. Šklovskij: *Theorie prózy*, Praha 1948.

С. Аскольдов: *Творчество Андрея Белого* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 488-513.

А. Белый: *Глоссолалия* in: <http://www.rvb.ru/belyi/01text/gloss.htm?start=1&length=all>

А. Белый: *Мастерство Гоголя*, Москва, Ленинград, 1934.

А. Белый: *Петербург*, Берлин, 1922.

А. Белый: *Петербург. Москва, Тула* 1989.

Н. Бердяев: *Астральный роман* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 411-418.

А. Васильева: *Художественная речь*, Москва 1983.

И. Верч: *Некоторые историческо-теоретические вопросы ритмической прозы (Разрушение нормы или естественность литературной эволюции?)* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 265-273.

А. Воронский: *Мрабормый гром* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 765-793.

А. Гидони: *"Омраченный Петроград"* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 432-446.

В. Голиков: *Космический вихрь* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 419-431.

Л. Долгополов: *"Мне вечность - родственна"* in: А. Белый: *Петербург. Москва, Тула* 1989, str. 5-40.

Л. Долгополов: *Андоей Белый и его роман "Петербург"*, Ленинград 1988

В. Иванов: *Вдохновение ужаса* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 401-410.

Иванов-Разумник: *Вершины. Александр Блок. Андрей Белый.* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 543-678.

А. Лавров: *Андрей Белый* in: *Русские писатели 1800-1917, биографический словарь*, Том 1 А-Г, Москва 1989, str. 225-230.

А. Лавров: *Андрей Белый в критических отражениях* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 7-29.

Ю. Лотман: *Символика Петербурга и проблемы семиотики города* in: *Труды по знаковым системам* 18, Тартуский государственный университет, 1984, str. 30-45.

З. Минц, М. Безродный, А. Данилевский: *"Петербургский текст" и русский символизм* in: *Труды по знаковым системам* 18, Тартуский государственный университет, 1984, str. 78-92.

В. Пискунов: *О некоторых формах движения в "Петербурге" А. Белого* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 173-180.

А. Полянин: *"Петербург"* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 382-390.

Г. Робакидзе: *Андрей Белый* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 456-468.

З. Роганова: *Трудности перевода на итальянский язык романа Андрея Белого "Петербург"* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 191-200.

Л. Силард: *Андрей Белый* in: *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х*

годов), Книга 2, Москва 2001, str. 144-189.

Л. Силард: *Между Богом и грамматикой (еще о Петербурге)* in: *Andrej Belyj Pro Et Contra*, Milano 1986, str. 221-236.

Л. Силард: *От "Бесов" к "Петербургу": между полюсами юродства и шутовства (набросок темы)* in: *Studies in 20th Century Russian Prose*, Stockholm Studies in Russian Literature 1982, str. 80-107.

Ф. Степун: *Памяти Андрея Белого* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 883-904.

Ю. Цивьян: *К происхождению некоторых мотивов "Петербурга" Андрея Белого* in: Труды по знаковым системам 18, Тартуский государственный университет, 1984, str. 106-116.

М. Шагинян: *"Петербург" Андрея Белого* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 391-397.

Ж. Эльсберг: *Творчество Андрея Белого-прозаика* in: *Андрей Белый: Pro et contra*, Санкт-Петербург 2004, str. 802-837.

## Resumé

Předmětem této práce je román Andreje Bělého "Petěrburg", analýza jeho ruského znění a na této analýze založené hodnocení jeho českých překladů - překladu Mathesiova a překladu Šandova. Analýza originálu je rozdělena na část sémantickou a stylistickou. Analýza sémantická se člení podle několika tématických okruhů, které se jeví jako dominantní prvky románu. Stylistická analýza je členěna podle různých úrovní textu, začíná u prvků fonetických a končí u stylu románu jako celku. Jako nejvýznamnější rysy románu byl identifikován důraz na nejrůznější dichotomie na úrovni sémantické, na úrovni stylistické pak vysoká úroveň zvukové organizace, neobvyklá či přímo nenormativní lexika a syntax a úryvkovitost a zdánlivá neúplnost na všech úrovních textu. U překladů bylo konstatováno narušování zvukové organizace románu, nedodržování interpunkce, nenutné změny slovosledu, proměňování implicitních vztahů ve vztahy explicitní a s tím související zlogičťování textu. V ojedinělých případech docházelo k narušování významu, nezachycení podtextu. Jako celek byly oba překlady ve srovnání s originálem shledány jako nedostatečně inovativní, příliš vysvětlující, což je ovšem do značné míry předem dáno naprosto ojedinělou a zřejmě nepřevoditelnou originalitou románu.

## Summary

The subject of this work is the novel "Petersburg" by Andrei Bely, it is an analysis of the Russian wording and an analysis of its Czech translations - the Mathesius's and Šanda's. The analysis of the original has two parts, the semantic one and the stylistical one. The semantic analysis is subdivided into several thematic areas which have been recognized as dominant elements of the novel. The stylistical analysis is subdivided according to different levels of the text, it starts with the phonetical elements and ends with the style of the novel as a whole. The stress on various dichotomies has been identified as the main character of the novel in the semantic analysis, whereas in the stylistical analysis it was a high level of phonetic organization, unusual or even innormative lexis and syntax and the fragmentariness and snippety on all levels of the text. There was found breaking of the phonetic organization of the novel in the translations, as was the nonobservance of the punctuation, unnecessary changing of the word order, changing of the implicit relations into the explicit and making the translated text more logical, than the original. Rarely there was a disturbance of the meaning of the text or a missed hidden meaning. The translations as a whole were found as not very innovative and too explicit compared to the original; a conclusion that is to a large extent given by the solitary and untransferable character of the novel.